Rb23

Л. САБАНЕЕВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

МОСКВА — 1934 Г.
РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ

Л. Ф.

Издательство „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“

при ЦК Союза работников просвещении СССР.
ПРАВЛЕНИЕ: Москва, Леонтьевский, 4. Тел. 1-27-25.
РОЗНИЧНЫЙ МАГАЗИН: Моховая, 24. „Работник Просвещения“.

I. Общие вопросы просвещения.

		Р.	К.
Блонский, П.	Азбука труда. 3-е изд.	—	35
„	Педагогика. 3-е изд.	1	25
Зеленко, В. А.	Внешкольная работа учителя (печ.)	—	—
Иорданский, Н. Н.	Основы и практика социального воспитания. 2-е изд.	1	25
Корнилов, К. Н., и Рыбников, Н. А.	Детство и юность, их психология и педагогика.	—	50
Крупская, Н. К.	Сборник статей по политпросветам (печ.)	—	—
Лозовский, А.	Французский народный учитель. 2-е изд.	—	40
Луначарский, А. В.	Проблемы народного образования	2	25
„	Просвещение в Советской России	—	25
Львов, К. И.	Иллюстративные вечера	1	50
„	Производственное просвещение	1	50
„	Школьные праздники (печ.)	—	—
Монтессори, М.	Самовоспитание и самообучение в начальной школе	2	—
Морозов, А. В.	Школа и сельское хозяйство	—	65
Натали, В. Ф.	(ред.). Вопросы школьного естествознания	—	60
Пинкевич, А. П.	Педагогика. Т. I. Теория воспитания	2	50
Пистрак, М. М.	(ред.). Школа-коммуна Наркомпроса. Сборник педагогического коллектива школы. С предисл. Н. К. Крупской	2	50
Рыбников, Н.	Центральный Педологический Институт	—	20
Современная практика социального воспитания.	Сборник статей, с предисловием Н. К. Крупской	—	—
Тарасов, Н. Г.	Всесоюзная выставка и работа учителя	—	60
Шульгин, В. Н.	Маркс и Энгельс в их педагогических высказываниях	—	20

II. Дошкольное воспитание.

Веселовская, К. П., др.	Педологический практикум (печ.)	—	—
Кричевская, Е.	Практич. руководство по воспитанию детей в первые три года их жизни	—	40
Рыбников, Н. А.	Детские игрушки и их выбор. 2-е изд.	—	40

III. Методическая литература.

Аржанов, С. П.	География в трудовой школе	1	50
Афанасьев, П. О.	Родной язык в трудовой школе (печ.)	—	—
Диомидов, И. М.	Советский строй. Методическое пособие для изучения советского строя в трудовой школе (печ.).	—	—
Жаворонков, Б. Н.	История и обществоведение в школе. 2-е изд.	—	—
„	От мотыги к трактору. 3-е изд.	—	50
Корнилов, К. Н., и Рыбников, Н. А.	Простейшие психологические опыты в школе.	—	50
Крупская, Н. К.	(ред.). Экскурсии по обществоведению. Сборник (печ.).	—	—
Лай, В. А.	Первый год обучения арифметике	—	35
Ланков, А. В.	Математика в трудовой школе. 2-е изд.	1	25
„	Устный счет	—	25
Львов, К. И.	Основы организации просветительной работы	1	75
Райков, Б. Е.	Методика естествознания (печ.)	—	—
Скородумов, И.	Методика обучения рисованию и лепке в школе и семье.	—	40
Шаррельман, Г.	Творческая геометрия	1	—
Ягодовский, Н. П.	О преподавании естествознания (печ.)	—	—

IV. Трудовая школа.

Григоревский, М. С.	В помощь учителю трудовой школы. Школоведение	—	60
Допп, Е.	Трудовые процессы в начальном образовании. 2-е изд.	—	50
Дьюи, Дж.	Школа и общество. 2-е изд.	—	30
Иорданский, Н.	Массовая трудовая школа.	—	25
Шаррельман, Г.	Трудовая школа. 2-е изд.	1	—
Шацкий, С. Т.	(ред.). Этапы новой школы. Сборник.	1	25

V. Профессиональная литература.

Аплетин, М.	Этапы и формы просвещенского союзного движения за 1917—1922 гг.	—	30
Год работы.	Отчет ЦК Всер. Союза раб. просвещения 1921—1922 г.	—	60

Rb.2.3

Л. САБАНЕЕВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Р.С.Ф.С.Р.
ИНСТИТУТ
К. МАРКСА И Ф. ЭНГЕЛЬСА
В. Ц. И. К.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
МОСКВА—1924

400574

Главлит № 18024. Тираж 3.000.

Тип. „Гудок“, ул. Станкевича, 7.

Предисловие.

Всякое выделение музыкальной истории какой-нибудь страны всегда страдает некоторой искусственностью, так как очень трудно, если не невозможно, изолировать искусство одной местности (одной нации, одного государства) от общего течения искусства во всем мире. Выделение такое получает, однако, некоторое обоснование, если мы заметим, что художественная мысль всегда есть функция социологической обстановки, которая образует и государство, что таким образом некоторые общие факторы создают и известную политико-этнографическую обособленность в форме „государства“ и некоторый общий *стиль* художественного выражения, находящийся оттого в каком-то соответствии к этнографическим особенностям данного государства и его политико-экономическому укладу.

То, что называется „духом“ (стилем, если угодно) данной национальности (или государства, ежели оно „национальное“), есть сложная зависимость от условий как чисто-антропологических (склад ума, темперамента, физиологические особенности), так и чисто-социологических (экономический *тип* жизни), при чем и эти две последние области условий связаны между собой: антропология до известной степени обусловливает экономику (тип трудоспособности, зависящий от темперамента и ума), и, наоборот, под напором экономических факторов антропологический тип преобразуется. Если мы будем оставаться в чисто-научной плоскости, то этот *дух* народа есть сцепление известных условий, обусловливающих данный *тип чувствования*. Мы можем говорить как о „духе“ (т.-е. о типе чувствования) целого политического организма („государства“), так и о духе отдельных частей его—классов, национальностей, в него включенных. При этом естественно, что различие типов чувствований в разных *нациях* обусловлено преимущественно антропологическими различиями, тогда как различие их в *классах* основывается на разнице экономических условий жизни и быта.

В музыке более, пожалуй, чем в каком-либо ином искусстве, непосредственно дается как бы *оттиск* духа (типа чувствования) данного автора, творца музыки, и, поскольку он

сам отображает тип чувствования своего класса или группы, дается слепок с типа чувствования и всей этой группы. В этом смысле можно говорить о музыке „данной группы", данного класса. Каждая такая группа имеет *свою* музыку, которую воспринимает и переживает предпочтительно и преимущественно, сравнительно слабее реагируя на музыку другого класса. Все множество человеческих индивидуальностей таким образом распадается на такие „вкусовые группы", внутри каждой из которых наблюдается maximum *общности* восприятия, при чем, однако, надо помнить, что музыка, возникшая в одном типе чувствования, *только в этом же типе и воспринимается как таковая.* Человек другого типа чувствования воспринимает музыку *не своего* класса искаженным, об'ективно преломленным образом. О единстве звукосодержания научно и строго можно говорить только в пределах данного группового типа чувствования.

Русская музыка представляет из себя одну из таких крупных групп. Ниже я покажу, в чем можно видеть характерные особенности „звукосозерцания" этой группы, а теперь скажу, что выделение русской музыки в предмет отдельного изучения *методологически* оттого удобно, что позволяет на частном и сравнительно очень простом примере (русская музыка в своей социологической и тектонической причинности без сравнения *проще* западно-европейской) демонстрировать наличие некоторых исторических закономерностей и зависимостей *общего характера*, которые до сих пор бывали мало и только вскользь отмечаемы. К числу этих *общих* вопросов надо отнести: 1) вопрос о зависимости музыки от социологической обстановки и классовых группировок; 2) вопрос о расслоении музыкально-творческого феномена по отдельным группам— проблема „потребителей" и „поставщиков" музыки; 3) вопрос о зависимости самого творчества от технического уровня эпохи, от „индустрии"; 4) вопрос о *филогенезисе* музыкальных организмов и их чисто-„биологической" жизни, с чем в связи стоит очень серьезный вопрос о *жизненности* этих организмов, способности их бороться со временем.

Все эти вопросы до сих пор оставались в тени. История музыки была замкнутой историей *мастеров*, почти что синтетической их биографией, при чем очень часто составлялось впечатление, что все эти описываемые в истории события музыкальной жизни развертываются на какой-то особой планете, населенной одними только музыкантами. В настоящее время историческая наука вышла из детской „биографической" стадии—она даже меньше интересуется изолированным творчеством отдельных „героев" музыкального мира, чем общими вопросами развития *стиля* эпох. Но стиль эпохи есть функция *тона чувствования*, а этот последний теснейшим образом сплетен с *общим историческим*—уже не музыкальным только—

процессом. Разделить все эти понятия не представляется возможным иначе, как с риском впадения в полную ненаучность.

Назначение и смысл предлагаемого очерка—вовсе не обслуживать интересы специалистов „историков музыки“ и даже не лиц, сколько-нибудь этим вопросом „специально“ интересующихся. Это—*популярное* изложение развития русского звукового искусства, рассматриваемого как органическое следствие ряда общеисторических условий, определяющих *типы чувствования*, из которых рождаются музыкальные организмы, в своем бытии обнаруживающие черты, аналогичные до известной степени биологическим организмам. Оттого я предпочел *сократить* главы, касающиеся *эмбриональных стадий русской музыки*, полный интерес к которым можно предположить только у лиц, специально ими занятых. Тем более, что самая историческая наука далеко не находится в полном благополучии относительно знания этих стадий. Отсутствие специалистов-исследователей, трудность доступа к первоисточникам и материалам до сих пор сохраняют в зачаточном состоянии науку о музыке старой России (прибл. до половины XVIII века), и выводить ее из этого состояния вовсе не в задачах и не в ресурсах настоящей работы. Напротив, более подробно развита *музыка XIX века*, как эпоха наиболее характерная и продуктивная в художественном отношении, а также более близкая к нашему современному звукосозерцанию.

Историю музыки в России можно расчленить на несколько периодов или эпох, каждому из которых соответствует *особый уклад жизни* и связанная с этим укладом музыка.

Древнейший период сооветствует *до-государственному* „племенному“ быту славянской России, когда начинали только намечаться классовые структуры, приблизительно соответствующие *феодальным* группировкам. Общество расчленялось на два класса, из коих один, звероловный или земледельческий, был существенно связан с землей; другой, военный и промышленный, намечал будущую аристократию и имел полуразбойничий, полукупеческий характер. Последний далеко не всегда даже принадлежал к коренному населению и часто являлся пришлым элементом. Экономический уклад жизни соответствовал примитивнейшим формам натурального хозяйства, общение с другими странами и народами было в зачаточном состоянии; психические ресурсы в высшей степени первобытны. Этот период естественно кончается с началом сильного византийского влияния, которое прежде всего выразилось в принятии христианства и в начавшемся с этого времени развитии церковной музыки. Древнейший период характеризуется расцветом старой *народной песни*, в форме которой выражалась музыкальность народа, вообще по своему антро-

пологическому типу относящегося к *наиболее музыкально одаренным* племенам.

Древний период, начинаясь с водворения *византизма* (988 г.), оканчивается началом татарского ига. В это время складывается своеобразный русский феодальный строй. Музыка в этот период уже *расслаивается на народную в тесном смысле слова, на музыку высших классов*, создаваемую для их увеселения и прославления, и на *церковную музыку*, которая поддается своеобразному влиянию народной песни, сама в свою очередь влияя на последнюю.

Эпоха татарского ига, или средний период, завершается водворением царизма (Іоанн III). В это время вообще откристаллизовываются некоторые экономические явления, создающие народные группы со своим типом чувствования и своей музыкой. Духовенство, слабое в предыдущем периоде, начинает крепнуть, и церковная музыка в связи с общим пониженным тоном настроения народа как будто начинает доминировать над народной, светской песней.

Поздний средний период политически совпадает с эпохой царей. Окрепшее духовенство решительно об'являет *гонение на народную песню*. Этот период характеризуется борьбой духовного и светского начала в музыке и развитием церковного пения. В это же время, повидимому, складываются народные песни исторического содержания, а также вызванные специфическими условиями царизма песни разбойничьи, тюремные и др.

Новый период начинается, собственно говоря, с Петра I, хотя несколько предваряется уже в царствование его предшественника (Алексея). Он характеризуется *иноземным* влиянием, открытием связи с Европой и насаждением искусственным путем в России „немецкой" музыки. Одновременно наблюдается падение влияния духовенства и в связи с этим более интенсивное развитие свободной народной музыки светского характера.

Новейшая эпоха рождается на рубеже XIX века и характеризуется появлением самодовлеющей *художественной музыки русских авторов*, хотя и не избегших сильных влияний Запада, но достаточно самостоятельных в творчестве и в *технике*. В этот период русская музыка быстрыми шагами догоняет западное искусство и даже занимает в Европе одно из первых мест. Эта эпоха дает также ряд блестящих исполнителей и развитие музыкально-*специального* образования, дающее начало классу профессионалов-музыкантов в России.

Такова общая схема исторического хода музыкальной жизни в России. Однако при изложении более подробном вряд ли практично следовать такой схеме изложения. Дело в том, что три главные отрасли музыкального искусства, музыка *народная*, музыка *церковная* и музыка „*культурная*", в своем развитии

обнаруживают чрезвычайную *самостоятельность*. Хотя народная песня влияла и на церковную музыку и на музыку XIX века—„культурную“, но это влияние не слишком существенно и, главное, нисколько не мешало чрезвычайно четкому разграничению всех этих трех линий. Ничего подобного той спаянности, которая была между культурной и церковной музыкой на Западе, не наблюдается. Русская культурная музыка ни в какой степени *не есть следствие церковной*, и эта характерная для России черта находит свое историческое об'яснение в *исключительной культурной косности русского духовенства* и в строгих тисках византийских канонов, замкнувших церковную музыку в специфическую область, из которой не было никакого хода в иные области.

Исходя из этого, представляется более естественным изучать эти три линии русского музыкального творчества *порознь*. Народная песня имеет свою замкнутую историю, церковная музыка—свою и культурная—свою очень кратковременную, но чрезвычайно блестящую, которая в сущности и составляет истинный художественный центр русской музыкальной культуры.

Р.С.ФСР
ИНСТИТУТ
К. МАРКСА и Ф. ЭНГЕЛЬСА
В. И. И. К.

Народное творчество.

Генезис песни. Раньше, чем говорить об *истории* народного песенного творчества, не лишне сказать несколько слов о *самом понятии и процессе* этого творчества. В настоящее время должно быть оставлено распространенное ранее мнение о процессе возникновения народной песни путем какого-то непонятного „мистического" коллективного творчества в недрах отвлеченного понятия „народа". Ясно, что такое интимное проявление, как акт песенного творчества, по существу *индивидуально* и что все народные песни, бесспорно, имеют каждая *своего автора*, отличающегося от всякого „композитора" только тем, что имя его не сохранилось в потомстве (или сохранилось в легендарной форме, не внушающей чувства достоверности). Народное творчество есть на деле одна из форм *анонимного, дилетантского* творчества и обладает всеми свойствами, характерными для дилетанта-творца. *Отсутствие интереса к имени* автора есть одно из таких характерных свойств дилетантской среды *). Другим не менее характерным свойством является стремление к *подражательности*, вернее — малый интерес к тому, чтобы создаваемая песня была особо *оригинальной*, по типу непохожей на все предыдущие. Напротив, большая *традиционность*, преемственность в приемах и в технике, желание даже создавать прямое *подобие* уже созданному есть не менее типичное свойство, обусловливающее *малый темп эволюции стиля* в песне. Наконец, одним из любопытных свойств является естественная и неминуемая *изменчивость напева*, который, не будучи *записан*, передается только со слуха и по памяти и подвергается при этом неминуемым *импровизационным изменениям*, нередко очень удаляющим репродукцию от первотипа.

Количество „творящих" песни лиц в России при ее сравнительно большой чисто-„антропологической", расовой музыкальности должно быть сравнительно весьма велико. Но самый *импульс творчества нового напева*, как всегда, у дилетанта

*) И сейчас можно в дилетантских кругах встретить лиц, помнящих разные произведения культурной музыки, но не знающих автора и не желающих его знать.

не очень велик. Люди из народа предпочитают воспроизводить, варьировать уже существующие напевы, и сравнительно немного тех, кто создает или пытается создать мотивы *заново*. Обычно же песни возникают в процессе *импровизационных вариаций*, постепенно отдаляющих копии от оригинала. Этот процесс, в связи с несомненным *инстинктивно* производимым исполнителями *отбором лучшего*, дает генезису песни черты чрезвычайного сходства с *происхождением организмов* путем естественного подбора. Может быть высказана не лишенная правдоподобия гипотеза, что все песни в сущности произошли путем таких постепенных уклонений (с „выживанием" всех лучших в этом смысле достижений) от немногих *эмоциональных первичных типов* (напр., типы: „протяжный", „плясовой", „хороводный" и проч.).

Что касается до самого воплощения песни, то песенное творчество в своем облике явно зависит:

1) От *типа чувствования того круга* (класса, группы), который является „потребителем" (слушателем, исполнителем) песни. Этот же тип, как я уже говорил, есть функция антропологического типа народа (племени) и жизненно-экономических условий его бытия,

2) От *техники звукоизвлечения*, возможной и принятой в данное время в данной группе, что тоже стоит в связи с экономическими условиями группы.

Творец народной песни (как и дилетант) неминуемо *работает на вкус* потребляющей его искусства массы и в соответствии с исполнительскими ресурсами последней. Творить „для потомства", что принято в позднюю „профессиональную" эпоху музыки, когда выделились два класса профессионалов-музыкантов и когда изобретена была запись звуков, в те времена было бесплодным занятием, ибо эти песни „будущего" не могли дожить, при отсутствии вкуса к ним у современников, даже до завтрашнего дня.

Ясно, что раз меняются антропологические, экономические условия, созидающие жизнь, меняется тип чувствования,—меняется и *стиль песни*. Прежняя отмирает, заменяясь новыми формами, иногда более отвечающими иным вкусам *вариантами*, иногда, быть может, совсем новыми элементами. Не мешает отметить очень важный фактор *непосредственного влияния инородных музыкальных элементов* на песню, непосредственное (со слуха) усвоение песен *инородцев*, случайно услышанных, иногда даже *культурной музыки* стран, с которыми так или иначе народ приходит в соприкосновение. Эти уже культурные произведения, претворяясь в психике воспринимающего их творца-дилетанта и приспособляясь к технике народа, дают начало новым народным песням, при чем присущая песне всегдашняя традиционность часто придает и им тот общий колорит и стиль, который свойственен данному народу.

Из всего сказанного следует, что народная песня есть в высшей степени *сборное* и *составное* явление, подчиненное специфическим условиям возникновения и развития, придающим ей, при условии сравнительной *полной изоляции* данного народа от других, известный устойчивый типовой характер, „народный стиль", возникающий из явлений традиционности, подражания, свойственного дилетантскому звукосозерцанию, и из общего типа эмоции, порожденной общностью быта, наподобие того, как возникают специфические „островные" виды в мире животных и растений—порождение длительной изоляции и фактора наследственности, которую тут заменяет „традиция и подражание". Но стоит *изоляции нарушить свою строгость*, и немедленно влияния иных типов, иных звукосозерцаний проникают, деформируя песню, что лишь до известной степени парализуется обычной традиционной замкнутостью первобытных народов в себе и нелюбовью их к „иноземному", что имело, несомненно, место и в России.

Несомненно, что первичные импульсы дилетантского „народного" творчества очень разнообразны и неприводимы к немногим основным. Но можно среди них выделить важнейшие, обычные, наиболее частые. Основным трем типам психического состояния: мысли (думе), рассказу (сказке) и действию (пляске) соответствовали три главные типа песен: *песня-думы* (лирические), *песня-сказки* (былины), *песня-пляска*, что соответствует (в грубых чертах) лирике, эпосу и драме. В первом из них играет большую роль интонационный элемент (напевность), в третьем—ритмический, во втором—слияние того и другого. Не подлежит сомнению, что в самом возникновении *напева* слова в своем звуковом очертании, развившемся до пения, играли роль наравне с естественным эмоциональным значением поющегося звука, как выражением чувствования, как „междометием", омузыкаленным и охудожествленным, еще и *мнемонические* свойства напева, облегчающие запоминание *слов*, и чисто-акустическое значение, так как звук пропетый более *слышен*, чем сказанный, и это могло заставить говорить нараспев в целях *большей слышимости* при большой аудитории, несомненно, имевшей место в те времена.

В процессе возникновения песенного творчества надо отличать еще и то, что *психология автора* песни несколько разнится от психологии воспринимающей среды. Автор напева чаще всего *лиричен* в своей психологии, т.-е. выражает звуком эмоцию *своего внутреннего мира*. Тон чувствования песенного автора чаще всего совпадает *с тоном экспрессии песни* (учитывая, конечно, самый уровень звукосозерцания и зависимость экспрессии от него). Тон чувствования слушателя (потребителя) оказывается иногда совпадающим с тоном „любимой" песни, но нередко является как бы *дополнением* к нему. Спрос на песню данного настроения часто обусловлен именно тем, что в тоне чувство-

вания слушателя *не хватает* именно данного настроения. Чем слушатель (потребитель) менее творчески активен, тем более это дополнение требуется. В первобытных стадиях, по всем вероятиям, слушатель всегда настолько активен творчески, что в такого рода „дополнении" не нуждается, и психология воспринимающего приближается к психологии автора.

Самое *представление об экпрессии*, другими словами, самое *звукосозерцание*, меняется в зависимости от изменяющихся условий. Именно в дилетантском, народном творчестве на звукосозерцание сильнейшим образом воздействуют разные привходящие обстоятельства, разные *привычные ассоциации*, в роде текста, слов песни, ритуальных подробностей, настроение которых *переносится и на самые звуки*, а потом традиционно сживается с ними, так что уже и без слов эти звуки кажутся адекватными этим настроениям. Не лишено вероятия, что вообще в музыке лишь очень незначительная часть эмоций связана с самой звуковой материей *органически*, а огромная часть является навязанной разными высшими, исторически наслоившимися и традиционно-подкрепленными ассоциациями, которые способны к очень различным временным изменениям в течение исторического процесса. Уже из этого вытекает неосновательность распространенного и общепринятого метода перенесения ощущаемой нами теперь (при нашем звукосозерцании) эмоции от песни на нее самое и заключение об ее „настроении" или эмоции в стародавние времена. Одна и та же песня на нас может действовать теперь совершенно иначе, чем на наших предков много веков назад, и вызывать совершенно иные эмоции.

Древнейшая песня.

Древнейшая эпоха не оставила нам никаких реальных памятников народного творчества. Сохранившиеся песни со следами (в тексте) *языческого обрядового действа*, что могло бы служить указанием на их языческое происхождение, в своей чисто-звуковой стороне вряд ли смогли донести до нашего времени в неприкосновенности свои напевы чрез все влияния в течение тысячелетия. Таким образом мы не в праве *ничего сказать о музыке* этих песен, но мы в праве предположить, что они даже вовсе не похожи на современные. Достоверно только передаваемое историками сведение о наблюдавшейся и в то время большой музыкальности славян и о большом значении музыки в их жизненном обиходе, в религии, быте и обрядах.

Тот факт, что древнейшие славяне вовсе не были земледельцами в массе, а скорее звероловами, должен указывать на иной *тип чувствования*, чем у позднего русского крестьянина-земледельца. В то время между высшим классом (князьями) и народом, быть может, существовало даже этнографическое различие, не говоря об экономическом (ср., напр., легенду о

„призвании варягов"). Влияние *скандинавских напевов во всяком случае нельзя не допустить*, принимая во внимание, что торговый путь князей-разбойников шел от севера к Царюграду, и косвенным доказательством того служат черты сходства мелоса юго-славян (украинцев, в особенности поляков) с норвежскими напевами и ритмами. Напротив, *влияние юга (Византии) более нежели проблематично*, что хорошо связывается с теократическим гонением там на светскую музыку. Что касается до типа старорусской песни, как ее вообще характеризуют, с ее строгим *диатонизмом*, *ладовым* строением, *ритмической гетерометричностью*, то эти свойства сложились *в более позднюю эпоху* и едва ли без содействия народов севера (финнов и финских племен, быть может, даже монголов), что и обусловило сильное различие мелоса велико- и средне-русского от польского, украинского и других южных и западно-славянских ветвей его.

Более реальных элементов мы знаем о *типе* и *содержании* музыкального творчества той эпохи. Прежде всего мы видим там *культовые песни, связанные с языческими действами* (следы их сохранились в виде „колядок", „русальных дней", „радониц", „купальских песен" и т. п.), очевидно, обусловленные спросом на них, как на принадлежности культа, и песни, возникшие явно при дворе князей и имеющие целью развлечение и величание этих последних. Повидимому, выделение класса *музыкантов-профессионалов* уже произошло в то время, и летописи сохраняют нам легендарные имена тогдашних „придворных композиторов" в роде „Баяна" и др. Несомненно, что эти явления ближе стоят по генезису даже к *примитивному дилетантскому культурному искусству*, чем к чисто-народному. Созданные на потребу правителей, эти песни только *потом*, впитавшись в народные массы и ставши предметом их потребления и обихода, стали народными в настоящем смысле слова.

Таким образом возникали *былины*, некогда распевавшиеся с сопровождением инструмента или произносимые нараспев (вернее последнее). Это—типичные произведения заказного придворного искусства, нередко отличающиеся характерной для этого рода творчества небрежностью в самой технике композиции (в данном случае словесной, ибо звуков не сохранилось).

Инструменты той эпохи, о которых сохранились и сведения и *изображения*, дают основание предполагать уже сравнительно довольно развитую в то время *технику исполнения* и, повидимому, *какой-то гармонический стиль* сопровождения. Из них наиболее древним инструментом являются семиструнные „гусли" — инструмент, излюбленный певцами и „сказителями". Общий тип музыкальной техники и инструментария того времени тоже заставляет предполагать влияние Севера („скальдов" и т. п.), но влияние ослабленное и отраженное.

Песня древнего периода (X—XIII в.).

В древнем периоде (с византийского влияния), отмеченном сильнейшим экономическим засильем Константинополя, выступает на сцену новый фактор — византийское церковное пение. Этот, видимо, весьма чуждый первоначально русскому музыкальному сознанию элемент был довольно скоро претворен по-своему и возымел сильное влияние на народное творчество. Влияние это, впрочем, было не столько музыкальным, сколько *сюжетным*: народная песня заражается религиозным духом и мифом, аскетическими тенденциями. В сущности это произошло не так скоро. Первоначальная quasi-православная Русь была не очень предана новой религии, но сильная византийская религиозная пропаганда делала свое дело. Опять-таки и тут спрос рождал предложение. При дворах византинизированных помещиков-князей требовался религиозно-православный дух, вызвавший целую музыкальную литературу, которая только *потом* уже стала народною. Настоящее свое развитие „духовные стихи“ — род свободной композиции на религиозные темы — получили значительно позднее—в эпоху татарского ига, когда разоренная страна была особенно склонна подпасть влиянию аскетически-христианских настроений.

Влияние татар.

Эпоху „татарского ига“ принято считать обычно эпохой всеобщего угнетения и упадка и, кроме того, господства какой-то „низшей“ культуры. Едва ли это, однако, так, ибо явившиеся с Востока монголы, хотя и не являлись центральными фигурами великих исторических событий в Азии, а составили как бы „второй сорт“ монголов, все же в смысле государственности, науки и даже искусства были, несомненно, гораздо выше исконного русского населения. Вряд ли народная песня в это время могла вполне освободиться от влияний песнетворчества завоевателей, и то количество татаризмов, которое вошло в обиход русского *языка*, может служить приблизительным указанием на то, как, по всей вероятности, изменилась и самая напевность русской песни в эту эпоху, особенно если принять во внимание, что традиционализм и нелюбовь к иноземному в равной, а, может быть, и в *большей* мере составляли препятствие для проникновения в обиход речи новшеств и неологизмов, чем по отношению к песне. В нее с тех именно пор вошли некоторые плохо до сих пор осознанные *элементы ориентализма*. Некоторым ослаблением этого предполагаемого влияния могло служить разве то обстоятельство, что „татары“ не являлись чересчур музыкальным народом. Что касается до самых песен, сюжетно связанных с татарским нашествием, довольно многочисленных, то они вряд ли современны самому „игу“ и возникли значительно позднее, когда самое „иго“ стало уже легендою.

Финские влияния. Одним из последствий „ига“ было усиление национального самосознания и *возрастание влияния духовенства*, что породило *развитие специфического монастырского быта* и сопряженные с этим бытом явления песнетворчества *полуцерковного, полусвободного* содержания. В это же время государство, отодвигаемое с юга на север кочующими хищниками, приходит в соприкосновение с *финской* народной культурой, следы которой очень велики как в языке, так и в звуке. Быть может, типичная унылая и „широкая“ песня приволжья есть в значительно большей степени потомок финского народного творчества, сопряженного с влиянием ориентализма, чем происходит по прямой линии от южной „славянской“ песни.

Земледельческий быт, уже преимущественный в эту эпоху, обеднение „князей“ и их дворов, клерикальные влияния в последних—все это перекинуло центр народного творчества в самую массу народа. Теперь „композиторы“ уже не являются *придворными* (там их и не терпят, предпочитая им либо скоморохов, либо духовные песни). Созерцательный, спокойный тон чувствования землепашца на довольно обширной площади, неторопливый ритм работы порождает спокойную, без четкого ритма песню. Четкий ритм сохраняется лишь для плясовых мотивов, где зато рудиментация нередко постигает самую мелодию, ибо центр внимания переходит в „ритм“. В связи с тем, что песня землепашца производится без участия инструмента, она приобретает мелодический, лирический характер. Тяжелые условия жизни, не покидающие русского пахаря, вечная борьба и страх за зыбкое благоденствие придают его песне характер *унылой созерцательности*, близкой к эпизму. Напротив, „плясовая“ песня, обслуживающая не работу, а отдых, проникнута буйной, несколько истерической радостью, „угарностью“ и сопровождается обычно инструментальным аккомпанементом. Незначительность текстуального содержания, бессюжетность и поэтическая примитивность большинства русских песен об'ясняются видимо тем, что музыкальное творчество шло в народе *впереди* сознания, развития представлений и, как следствие, впереди поэзии (народной); тем, что творцы выдающейся музыки (напева) далеко не всегда оказывались на высоте более рассудочной стихии слова. Возможно и то, что в течение веков текст песен систематически искажался, иной раз утрачивая всякий смысл. В это время, в эпоху, последовавшую за татарским игом, возможно, зарождается существующее доныне русское песнетворчество, хотя у нас нет никаких точных данных о древности сохранившихся до нашего времени напевов. Во всяком случае точнее и научнее предположить, что старая песня, современница „татарского ига“, отмерла безвозвратно, и мы сейчас слушаем только *вариеты* ее, относящиеся самое раннее к XVI веку.

ристаллизация стиля песни. Но общий *тип* великорусских напевов, отвечающий экономическим и бытовым условиям, также расовому чувству народа, по всей вероятности, так или иначе сложился к концу татарской эпохи, ко времени „царей". Ее музыкальные характеристики — *ладовое строение*, отличное от мажор-минора, распространенного на Западе и у западных славян и приближающее ее к древнейшим напевам кельтических племен, строгий *диатонизм* мелоса, *причудливый ритм, часто не укладывающийся в симметричные, четные и тройчатые метрические* схемы, распространенные на Западе; кроме того, наблюдается *своеобразный стиль многоголосья* в хоровых песнях, заключающийся в так наз. „подголосках"—дополнительных голосах, время от времени присоединяющихся к одиночному пению. Принципы этого многоголосия несравненно свободнее западного строгого полифонического (церковного) письма и не имеют полных аналогий в народной западной музыке, существенно *гармонически-гомофонической*, т.-е. имеющей один голос главный, а остальные его гармонически сопровождающие. Характерно для русского многоголосья *окончание музыкальной фразы унисоном или октавой*, что касается до употребительных в этой полифонии интервалов и созвучий, то при строгом диатонизме они довольно разнообразны, встречаются ходы квинтами, созвучия из кварт (редкая форма); наиболее употребительные интервалы—простые: терция, кварта, квинта, секста и их гармонические комбинации. *Тип* русского напева, изменяясь в видовых различиях, повидимому, сохраняет свою родовую неизменность почти до порога двадцатого века.

Те лады, в коих вращается старая русская песня, суть в сущности не что иное, как *простейшие последования звуков*, продиктованные в равной мере и физиолого-акустическими свойствами слуха (легчайшее „слушание") и физиологическими особенностями органа пения—голоса (легчайшее звукоизвлечение). Эти же лады, в несущественных модификациях, повторяются во всех древних напевах иных народов, в напевах, еще не отмеченных влиянием инструментальности и культурных ухищрений.

Песня царской эпохи (XIV—XVII в.). *Царская эпоха* вообще характеризуется тем, что *клерикальные влияния очень усиливаются* и выражаются нередко в форме прямых *гонений* на народную песню, как на *остаток язычества*, как на греховное занятие. „*Умельцы*", т.-е. исполнители, подвергались преследованиям, музыкальные инструменты об'явлены были „бесовскими гудебными сосудами". Постановлением Стоглавого собора (1551 г.) запрещены песни и в городах, *и в селах*. Гонения достигли кульминационного пункта в первую половину царствования Алексея (XVII век). В это время, в связи со специфическими условиями царской эпохи, с постепенным закабале-

нием народа помещикам наблюдалось большое развитие бродяжничества и так наз. „казачества". Разбойники, составлявшиеся из элементов общества, так или иначе не ужившихся с государственным строем, волжские вольные „казаки" и другие элементы являются созидателями специальной вокальной музыкальной литературы, *разбойничьих*, *тюремных*, *казачьих* песен. Особняком стояли песни *бурлацкие*, возникшие в процессе ритмизации чернорабочего труда на Волге и других судоходных реках. В сущности *новых музыкальных черт они не* *привносят*, отличаясь только специфическим словесным содержанием и настроением. Усиление крепостного гнета тоже вызывает особую литературу мрачного и скорбного характера, следы которой дошли, несмотря на неблагоприятные цензурные условия, до XIX века. Что касается *военных* (солдатских) песен, то они все более позднего происхождения.

Песня на Украине. Раз'единенная от Севера, юг России, Украина явилась в сущности страной, развивающейся на совершенно иных экономических и даже этнографических базисах. Народная песня там *имела непрестанное общение с Западом* (с польской, венгерской, отчасти германской культурой) и потому быстро приняла более типичные *европейские* черты и в значительно большей степени *утратила свой первичный тип*. Для песнетворчества Украины характерен более ярко выраженный самостоятельный класс *исполнителей-профессионалов* (*кобзари*, *бандуристы*, *гудочники*), что об'яснялось более высокой технической культурой в деревнях и соответственно этому *более сильно развитой техникой построения инструментов*. Памятники говорят нам о *многих типах* народных интрументов (*лира*, заимствованная с западно-европейского „органиструма", *гудок*— струнный инструмент типа виолы, сопели и проч.) и о сильном развитии *народной инструментальной музыки*. Народные сказочники (кобзари) играли на *кобзе*—инструменте, повидимому, заимствованном у кочевых *половцев*. Распространенная с XVI в. *бандура* произошла из *мандолины* (лютни, бандоллы) и в несколько упрощенном виде проникла и в северную Россию под именем „домры". Как более совершенный инструмент, бандура к XVII веку вытеснила кобзу почти окончательно. К польскому влиянию надо отнести и наблюдающееся в украинских мотивах наличие *танцовальных* ритмов, обнаруживающих явные следы родства с польской песней-пляской (мазур, краковяк, куявяк и проч.). Самый тип эмоционального чувствования украинца, ленивый и бездеятельный, способствовал меньшему развитию *рабочей песни* (как на севере: песни пахарей, бурлацкие и т. п.) и сконцентрировал музыку и песню в слитном акте „танца-увеселения".

Первые влияния Запада. Слияние Украины с Россией, происшедшее в царствование Алексея Михайловича, было первым актом, повлекшим просачивание в русский быт *иностранных*

влияний в дотоле строго замкнутую область русской музыки. Несомненно, что первые западные влияния были именно *польско-немецкие*, пришедшие в „Московию“ вместе с украинской культурой. Строгое гонение на песни и на „умельцев“ сдается под нахлынувшим напором украинской культурной жизни, произведшей аналогичные сдвиги и в других областях (в церковном обиходе так наз. „партесное“ пение, в литературе стихотворные силлабические формы виршей и т. д.). Последние годы перед реформой Петра были эпохой очень интенсивного развития музыкальных развлечений „при дворе“, при чем уже типичный „русский дух“ в песне был не в моде, и предпочтение явно отдавалось „шпильманской мудрости“ иностранцев исполнителей. Эти годы подготовили эпоху нарочитого западничества при Петре; в народной же массе очень отразились, повидимому, происшедшим именно в это время *сильным искажением европейской* тип первоначального напевного типа русской песни.

Начиная с Петра, русская жизнь раскалывается на две половины: на верхние „западничающие“ слои, близкие к правящему классу, его обслуживающие, и народные массы, оставшиеся приблизительно при том же прежнем быте. Музыкальное искусство первой части никак не может быть отнесено ни к „русской“, ни к „народной“ музыке: это было искусственно насаждаемое западное искусство, обычно не очень высокого уровня и художественного достоинства. Но „западничество“ помещиков и верхнего слоя не могло не оказать влияния на самобытность народной песни, в которую еще сильнее стали просачиваться инородные музыкальные элементы. Господство итальянских и немецких „маэстро“, ими продуцируемая музыка стала впервые налагать и на самую русскую песню отпечатки *итальянизма* (как наиболее популярного в Европе) и *германизма* (в меньшей степени), выразившиеся в более симметричном ритмическом складе и в уклонении от старых ладов в европейский мажор-минор. В это же время наблюдается любопытный *синтез* инородческого и русского влияния и в высших кругах. Многие даже высокопоставленные лица занимались сложением песен в „квази-народном“ духе, при чем, конечно, специфическая красота типично русской песни не могла быть ими усвоена, а большая метрическая простота „итальянизированных“ напевов была доступнее и казалась даже наряднее и „выразительнее“. Таким образом с начала XVIII века начинается *постепенное зарождение русской деревни европеизированной песней*,— процесс, протекающий быстрее в местностях, близких к столицам, большим торговым центрам, замедленный в захолустьях, в „медвежьих углах“. Этот процесс вытеснения песни старой отрыжками культурной музыки с особенной силою развился в фабричном XIX веке, вылившись в ряд характерных явлений.

В это же время в связи с развитием зарубежных войн и нарождением класса военных специалистов—„солдат"—возникает солдатская песня, родственная отчасти народной, но проникнутая более четким ритмом военной жизни. В ней характерна *квадратность метра*, стоящая в связи с условиями пения при маршировке. В деталях музыки солдатская песня имеет много общего с культурной, европейской музыкой, что об'ясняется влиянием музыки тех стран, где воевали солдаты. Она занимает как бы промежуточное место между народной песней и городской.

Зарождение городской песни.

Полупатриархальный „крепостной" быт, связанный с натуральным и потому замкнутым хозяйством, был сильным тормозом к развитию всех песенных новшеств. Но чем больше развивались промышленность и „отхожие промыслы", тем больше колебались устои прежнего песнетворчества. Город, связанный с культурой Запада, *развивает свое творчество*, совершенно непохожее на сельское, деревенское, глухое. Тут другой ритм жизни, другие экономические предпосылки существования. Уже в конце XVIII века город создает свой музыкальный тоже вполне „*народный*" стиль, создает свой инструментарий, находящийся в соответствии с новым типом чувствования. Городские элементы составлялись вообще из людей более энергичных, менее созерцательных, менее „поэтических" по натуре—город отбирал деловых, прошедших огонь и воду, бойких, предприимчивых индивидуумов. Их психике была чужда широкая созерцательная лирика, заунывность, мечтание и эпизм. Ритм городской жизни вызывал к бытию музыкальные ритмы бойкие, залихватские, рабочий в песне видел отдых от тяжелого дня труда, отдых в веселье, обычно—при малой культурности среды—в веселье пьяном, плясовом, угарном, часто проникнутом затаенной пессимистической нотой, в которой выражалась более глубокая и основная *безнадежность* жизнеощущения. Сравнительно малая музыкальность (в среднем) городского элемента не способствовала расцвету в его творчестве *самобытности*—он пользовался преимущественно *перенятыми со слуха напевами и мотивами культурной музыки*, которая упрощалась, тривиализировалась и обращалась в пределе в бойкую фабричную песенку, „частушку", в которой можно проследить влияние и оперетки, и цирковой музыки, и западных танцев, грубо ритмованных, и русских плясовых ритмов. Мелодия в этих песнях обычно рудиментарна и примитивна; центр тяжести в соответствии с падением *лирического тона* производителя и потребителя фабричного перенесен в ритмику, энергически, грубо очерченную.

Для этой песни возник (уже при Петре I) своеобразный *инструментарий*—в виде излюбленного ныне народного инструмента—*балалайки*, способной к очень малому гармоническому

разнообразию, но зато могущей дать бодрый, четкий ритм,— инструмента, по существу чуждого всякого лиризма и, видимо, происшедшего путем редукции из домры, в процессе приспособления к низкому уровню техники исполнения в городских слоях и в соответствии с задачей массового, легкого производства. С XIX века появляется другой инструмент, на этот раз западно-европейского происхождения, ныне столь же популярный и уже имеющий своих виртуозов—*гармоника*, потом проникшая, как и балалайка, даже в глухие деревни. Оба инструмента с темперованным звукорядом были явно не приспособлены к старому русскому ладовому гармоническому строению и рассчитаны (особенно это ясно в „гармонике") на музыку в мажоре-миноре с трафаретными простейшими гармониями. Оба эти инструмента сейчас уже почти всюду вытеснили весь прежний музыкальный инструментарий.

Цыганская песня.

Несколько особняком стоит оказавшая огромное влияние на русское искусство (даже культурное) *цыганская* музыка, заметные следы которой можно проследить со времени южных войн XVIII века. *Цыгане*, кочевое племя довольно темного этнографического происхождения, которых некоторые сближают с *индусами*, а другие относят к индусским племенам, захваченным волною переселения народов и отнесенным в Европу с V века по Р. Х., вели кочевой образ жизни в местностях нынешней юго-западной России. Во время турецких войн много цыган и в особенности цыганок было вывезено в Россию падкими до восточной красоты русскими воинами, конечно, главным образом дворянами. Специфическая заунывно-скорбная или исступленно-радостная песня цыган быстро получила признание и популярность в России за свой яркий эмоционализм и тот дух восточного фатализма, который был всегда очень близок психологии вечно находившегося в походе русского воина-дворянина. Древнейшие цыганские песни, хоровые и сольные, написаны в ладах, весьма близких к древне-русским, но отличаются более насыщенной эмоциональностью и яркой *чувственностью*, которой не хватало созерцательно-эпической русской песне. Перенесенная в столичные центры, цыганская песня сделалась предметом обихода кутящих и прожигающих жизнь богачей, а за ними стала проникать и в более демократические необеспеченные слои населения. Большой спрос на „цыган" немедленно породил искусственно фабрикуемую „под-цыганскую" песню, в которой, однако, был утрачен и прежний „дикий" колорит, и ладовые музыкальные характеристики. Цыганское пение довольно быстро свелось к ряду традиционных „приемов исполнения"—взвизгиваниям и завываниям, „носовому" звуку при пении (считавшемуся особо „чувственным"), специфическому детонированию и „portamento" голоса. Сама же песня в своей музыкальной природе

стала брать материал из западно-европейского культурного „романса“ и оперы (итальянцы, Шуберт, даже Шуман). На сельскую музыку России она оказала косвенное влияние вместе с городской культурой вообще, но на городскую и фабричную песню ее влияние было несомненно и велико..

Студенческая и революционная песня.

Одновременно с развитием *интеллигентской группы*, начиная с XIX века, происходит зарождение другой „групповой“ песни, тоже дилетантского типа и также навеянной отчасти русской искаженной напевностью, отчасти же питающейся отзвуками культурной музыки. Это—*студенческая* и *революционная песня*, имеющая более всего родства с солдатскими и старыми тюремными и разбойничьими песнями, поскольку не взращена соками романской литературы. Как и все продукты промежуточной эпохи угасания первобытных типов творчества, эти песни не имеют художественного значения и не претендуют на него. Их действенность об'ясняется их текстом и их ритуальным значением.

Урбанизация песни.

В середине XIX века, с момента крушения крепостного права, рушилась прежняя патриархальная жизнь деревни. Растущая промышленность, проведение железных дорог, сильный рост населения, проникновение вследствие облегчения передвижения элементов городской культуры в глухие углы—все это *сильно изменило характер народной музыки*. Прежде всего это изменение сказалось в „урбанизации“ музыки, в том, что уже лишенный досуга и получивший вкус к городского типа удовольствиям поселянин не видит в музыке и в песне выражения своего лирического состояния: он ищет в ней *развлечения—и только*, развлечения часто угарного, хмельного типа (как и рабочий в городе). Старая песня уже не удовлетворяет, кажется скучной, тип фабричных частушек становится на ее место, а старые танцы и плясовые вытесняются искаженными культурными танцами (вальсом, полькой, кадрилью). Благодаря гармонике и „шарманке“ в деревню проникает оперный и опереточный мотив, быстро усваивается и прививается, в особенности в местах с более урбаническим типом жизни. Одновременно понемногу вымирает старая песня, уже и ныне сохранившаяся только в глухих углах и в *старом поколении*. Каждое политическое потрясение, в частности каждая война в XIX веке, при условиях всеобщей воинской повинности выбирающая из деревни миллионы молодых людей, прививающая им военную, буйную и удалую, и городскую нервную культуру и бросающая их опять назад в родную деревню, вызывала огромный сдвиг в музыкально-песенном сознании. В связи с этими условиями и с общей *урбанизацией* жизни наблюдается очень сильное *падение самого пульса творчества*. Музыкальное искусство народа делается почти исключительно *исполнитель-*

ским и *подражательным*. Творчески же одаренные элементы из народа обычно выплывают до ранга настоящих музыкальных творцов уже культурного типа.

По всей вероятности, *история русской народной песни уже закончилась*. Сейчас старая песня есть музейное достояние и оплодотворительный фермент для творчества композиторов. Фабричная „частушка“ при своем минимуме музыкальности не имеет шансов к развитию: напротив, последние явления в этой области показывают, как и следовало теоретически ожидать, *дальнейшую редукцию мелодии и гармонии*, перенесение центра тяжести в ритмованный „говорок“. Художественное значение ее, несмотря на защиту некоторых, неосновательно видящих в ней „искусство пролетариата“, остается чрезвычайно проблематическим, как и ценность всякого дилетантски-подражательного явления, не корректируемого вкусом. Произошло или происходит расслоение производств, и *музыкально-творческое производство уже сосредоточилось в особом кадре специалистов*. Время как некультурного, так и культурного дилетантизма миновало, и сейчас нет экономической, потребительной надобности в народной песне, ибо спрос на музыку удовлетворен существующим в большом масштабе и организованным производством музыки на все вкусы и уровни. Как уже указано выше, народная песня обязана своим возникновением только органическому *спросу* на нее, и этот спрос создает производство, отвечающее техническим ресурсам данной эпохи. Кустарный способ производства, соответствовавший эпохе народного песнетворчества, неминуемый в натуральном хозяйственном быту в условиях хозяйственной и бытовой изоляции, уступает место более технически совершенным и продуктивным методам, более соответствующим жизненному пульсу эпохи и удовлетворяющим требованию большей остроты, разнообразия впечатлений и изменившемуся вкусу населения. С развитием техники и урбанизацией жизни образуется расслоение народа на специалистов-производителей музыки и потребителей, влекущее гибель кустарного творчества—любителей.

Необходимо примириться с тем фактом, что раз исторически тип чувствования изменен, преобразовался, то самое *восприятие прежнего типа бесследно исчезает*. Мы теперь *не можем* вновь почувствовать русскую старую песню так, как ее ощущали предки. К ней иное отношение, продиктованное новым типом нашего усложненного чувствования, либо музейно-научное, либо любовно-антикварное, либо творчески-жадное, как к оплодотворителю собственного творчества. Но примитивного восчувствования быть не может, даже в самых ярких случаях „любви“ к этой песне, даже в слоях малоразвитых и не затронутых музыкальной культурой, ибо и они затронуты процессом урбанизации. Если говорить о жизненности музыкальных организмов, то по отношению к песне эта жизненность

исчерпана, и русская песня может отныне жить художественною жизнью лишь в своих культурных отражениях и преломлениях, но не *непосредственно*. Наше новое, культурное музыкальное сознание, проникнутое урбанистическим типом жизни, наполненное до краев звуками сложнейшей современной музыки, на старую песню смотрит, помимо своей воли, чрез весь слой своей музыкальной культуры, не имея возможности от него освободиться, даже если бы желало этого. Сказанное о невозможности проникнуть в чуждый отныне нам тип чувствования старой русской песни совершенно полностью применяется и к другим замкнутым групповым типам чувствований, которые воспринимаются только людьми своей группы, а посторонними лишь в искаженном, приспособленном виде.

Культурная музыка в России.

Возникновение культурной музыки.

Возникновение *культурной* музыки обусловлено диференциацией общества на классы и группы *различного типа чувствования*, обусловленного причинами прежде всего экономическими. В старой Руси мы имели в общем, несмотря уже на начинавшуюся диференциацию, довольно *сложный и общий* тон чувствования, в почти одинаковой мере свойственный как любому крестьянину, так и „воеводе". Этому первичному типу соответствовала и вполне удовлетворяла музыка, *кустарным* образом производившаяся в народных недрах. Это кустарное творчество, правда, бывало иногда использовано в целях потребления *отдельных* классов и групп (музыка „умельцев" и др. при княжьих и царских дворах), но органически оно было то же самое, что и для крестьянина, и для разбойника, и для князя. Такое положение, в общем неустойчивое, могло продолжаться лишь, пока изоляция России от Европы была достаточно полной, пока и самые бытовые и экономические условия разных классов не отличались органически, а лишь количественно, одним словом, пока мы имели *примитивно-феодальный* быт.

Только что средостение с Европой рушится и влияние Запада начинает проявляться (с царствования Алексея Михайловича, т.-е. приблизительно в конце XVII в.), как и в музыкальной сфере усиливается *спрос на новые звуковые впечатления*. Русская песня перестает удовлетворять, по крайней мере отчасти, *известный круг*—именно круг так или иначе соприкоснувшейся с западной культурой высшей аристократии. Начинается потребность в более диференцированной музыке, более сложной, более впечатляющей хотя бы на первых порах только одной новизной и необычайностью ресурсов. Первое время спрос на новые звуковые ощущения диктуется в значительной степени создающейся *модой:* музыка идет в хвосте других „западных товаров", наводняющих Московское государство; наравне с табаком она является одним из средств усиленного экономического общения с Западом—оттуда вывозятся музыканты для обслуживания потребностей определенной группы населения—

высшего класса, экономическим ресурсам коего уже не удовлетворял внутренний рынок. Говорить о серьезном изменении самого типа *мировосприятия* в эту эпоху, пожалуй, было бы опрометчиво: внутренний тон чувствовался, вернее всего—был еще на стороне кустарной песни; но тут властно диктовал *вкус общий склад быта* этого круга, обусловленный политическими и экономическими условиями. От него *требовали вкуса* к определенным предметам западного импорта, а малая культурность этого круга легко поддавалась такой произвольной лепке своего вкусового типа.

Насаждение иностранной музыки. Наибольшей силы импорт иностранной (преимущественно итальянской и немецкой) музыки в Россию достиг при Петре I (начало XVII в.) в связи с общей его политикой. Импорт этот усиливался естественным образом благодаря многочисленным пленным европейцам, остававшимся в России во время частых тогда войн. Но было много, помимо того, и специально выписываемых артистов и учителей с целью насаждения европейской культуры сознательным образом. В сущности вся эта музыка и инструментарий ее, и артисты, и сама композиция ни в каком отношении не могут считаться „русскими", а только *существенными* событиями в истории русской культуры, оказавшими влияние на последующее формирование уже чисто-русских музыкальных явлений. Главная цель музыкального импорта была—придать двору русского царя надлежащую, на иностранный манер, *пышность*, которой ни в какой степени не удовлетворяла старая кустарная русская музыка. Растущий государственный организм требовал декорума величия и роскоши, требовал известного уравнения в этих качествах с теми государствами Запада, с которыми вступил в контакт. Сохранять варварскую самобытность было уже невыгодно. А за „двором" тянулись рабски копировавшие его магнаты и дворяне. Наиболее характерным штрихом для тона этой новой эпохи является сильнейшим образом выраженный *дилетантизм восприятия* в круге потребителей новой музыки. Кустарная музыка, имевшая свою технику и свое специфическое *мастерство*, выходила понемногу из спроса в этом круге, постижение этого мастерства в новом, ограниченном круге дворянской и служилой аристократии угасало. А новая музыка, импортированная с Запада, не имевшая корней в самом типе чувствования этого круга, воспринималась чисто-дилетантски, примитивнейшим образом; другим не менее характерным свойством тогдашнего русского восприятия музыки в этом кругу был взгляд на музыку, *как на развлечение, удовольствие—чисто-гедонистическая эстетика*, свойственная в той же мере, впрочем, и всем современным феодальным группам в Западной Европе. Старый взгляд на песню, как на звуковое выражение души, сменяется взглядом на нее, как на благородное развлечение „высокого"

дворянства, для увеселения коего она и существует. В связи с этим самая композиция, самая музыкальная *специальность* считается для дворянина неподходящей, даже унизительной. Он является только *потребителем*, а производителем всех ценностей для него становятся *специалисты-профессионалы*.

Этими специалистами первоначально являются прибывшие в Россию *иностранцы*, затем, в более поздней формации,—обученные на Западе или у себя *крепостные* люди или же *разночинцы*, хотя бы и свободного класса. Дворянство долгое время считало себя выше таких занятий. В эту довольно раннюю эпоху закладываются преимущественно элементы „государственной музыки"—появляются *военные оркестры*, обусловленные требованием военного ритуала и государственных церемоний. Музыка, как и поэзия, обслуживает интересы двора императоров, стараясь его сделать наиболее подобным самым роскошным дворам Европы. В связи с этим наибольший спрос падает на музыку *парадную*, торжественную, кантатообразную, на музыку *танцовальную* и на музыку, *сопутствующую разным церемониям*, в том числе религиозным.

Тип культурной музыки XVIII в.

Дилетантский вкус той эпохи, как естественно было ожидать, от неразвитого восприятия склонялся не к чистой музыке, а к *музыке, так или иначе связанной с другими восприятиями*, к музыке-средству, а не музыке-цели. Чистая „инструментальная" музыка оттого была, в полном загоне, симпатии общества были на стороне музыки сопутствуемой танцем, либо словом (романс), либо зрелищем, которые так или иначе иллюстрировали и расшифровывали „смысл" самой музыки. Это типично-дилетантское явление обусловило на долгое время в России преимущественный интерес и развитие *оперы* (музыки-зрелища), *танцовальных* форм и *романса* (музыки-слова) в ущерб чистой инструментальной музыке, которая вплоть до прошлого века ценилась лишь в форме „аранжировок" вокальных произведений, оперных и водевильных мотивов, либо как „воспоминание" о танце, но самостоятельного интереса не возбуждала.

Тот музыкальный товар, посредством которого прививался русскому высшему кругу вкус к западной музыке, в сущности никогда *не был первоклассного достоинства*. Несмотря на то, что Запад переживал тогда очень блестящую эпоху музыкального развития (Гендель, Бах, старые итальянцы, Рамо, Куперен и др.), мы почти не видим фактов исполнения этих великих современных творений в России. Предпочитались подделки под них, но зато „специально исполненные" для нужд русских. В этом было одновременно и тщеславие, и непонимание искусства, и ярче всего выражалась оторванность потребителей от органической музыкальной культуры. Эта оторванность повторяла в замкнутой сфере музыкального искусства ту оторванность, которая проникала *все* области новой русской

культуры, внешне копировавшие Запад, но внутренне чуждые русскому высшему классу, хотя и переодетому в „немецкие“ платья. Полное непознание музыкального добра и зла характерно для этого времени, сравнивавшего в восприятии искусства престидижитатора и фокусника с музыкантом и композитором.

Итальянское влияние. *Итальянская опера*, как искусство зрелищное, виртуозное, связанное со словом модное в лучших европейских столицах, конечно, долженствовала обратить внимание в первую очередь. Иметь итальянскую оперу—дорогое удовольствие—было высшим шиком для любого двора. Она была сравнительно доступна для дилетантского восприятия высшего круга, она была в то же время необходима для престижа русской императорской пышности. И вот мы видим, что, действительно, итальянскую оперу приглашают в столицу очень скоро—это случается в царствование Анны Иоанновны (1733 г.). Композитор *Ф. Арайя* написал для русской „итальянской сцены“ ряд новых опер, не имеющих серьезного музыкального значения, но для истории русской музыки важных тем, что они положили начало прочному и длительному *влиянию итальянской музыки* в России, продолжавшемуся более столетия.

Первые русские композиторы. Конечно, „итальянская опера“ могла только быть косвенной слагающей и не входила органически в русское искусство. *Русская* музыка должна была получить прежде всего своих русских мастеров, своих творцов. Эти русские первые композиторы-специалисты были первое время *выучениками западных мастеров*. Дворянство и высшие классы не снисходили сами до изучения музыкального мастерства, но присущее им тщеславие заставило их отправлять за границу для выучки или же у себя дома, но руками иностранцев выучивать своих крепостных из более даровитых, либо некоторых разночинцев, по отношению к которым можно было разыграть благодарную роль покровителя высоких искусств. Первые русские композиторы, прошедшие курс европейского мастерства и в общем *стоявшие технически приблизительно на уровне эпохи*, были крепостные, дворовые и разночинцы. Во второй половине XVIII века они появляются уже в значительном количестве, и учителями их оказываются многие великие и выдающиеся мастера Запада (Сарти, Галуппи, Чимароза, Паэзиелло, Мартини, Сальери), преимущественно итальянцы. Этот демократизм музыкантов-профессионалов не был специфически русским, а в сущности *общефеодальным явлением той эпохи*, когда музыкант был по своему социальному положению просто одним из низших служителей феодального штата, наравне с другими дворовыми и прислужниками аристократов.

Больших дарований эта эпоха не выдвинула, чем и об'ясняется *малая оригинальность и небольшая художественная* ценность всех этих творений, типично *подражательных*, хотя и безусловно грамотных и даже иногда мастерских. При огромном гнете потребительского дворянского класса, его вкусов, при его властности и общем деспотическом режиме, при малой сплоченности и количественной слабости музыкального сословия положение последнего не могло не быть *приниженным*. В значительно большей степени, чем на Западе, русский музыкант, выдвинутый „милостью высоких персон" из рабского или презренного сословия, находившийся в вечной зависимости от своих покровителей, был далек от идеала свободно творящего художника,—идеала, тогда не достигнутого и в самой Европе. Мелкий служащий придворного штата, льстивый и приниженный, он должен был только угождать вкусу „бар". К тому же и самый метод распознавания дарований и талантов из народа вряд ли был очень точен, так как критерием было только мнение дворянина или магната, обычно пристрастного и чрезвычайно плохо разбирающегося в искусстве. Из сотен тысяч несомненно очень одаренных русских людей движение в смысле развития дарования получали *только немногие*, попавшие в ряд случайно сцепившихся счастливых обстоятельств: внимание барина, близость к его дому, степень его вкуса и проч. Принимая все это во внимание, надо удивляться и тому сравнительно ничтожному количеству русских композиторов, которые всплыли у нас на горизонте XVIII века.

Самый *спрос на самобытность* в сущности отсутствовал. Высшему дилетантствующему кругу нравилось, напротив, все „похожее" на Запад, *все не оригинальное*. Экономическая зависимость музыканта от *спроса* и от *заказа* мешала развиться каким бы то ни было зачаткам оригинальности, и даже очень скромные попытки новаторских тенденций и даже простой независимости от вкуса аристократии кончались печальными результатами (самоубийство композитора Березовского в 1777 г.). Серьезные музыканты того времени все писали в общем музыку „прилично-бездарную", чуждую всяких черт самобытности, хотя часто ее нельзя было упрекнуть в дилетантизме и технической неумелости. К этой категории относятся оперы *Бортнянского*, его же симфонии, опера „Демофонт" *Березовского*, произведения для скрипки *Хандошкина* и т. п., появившиеся в течение второй половины XVIII века и отражающие общий классический стиль того времени.

Дилетантское течение. Более счастливым и плодотворным оказалось *полудилетантское* или даже вовсе *дилетантское* направление русской музыки, возникшее тогда же и, очевидно, более органически сросшееся с звукосозерцанием эпохи. Только что рассмотренное „серьезно-европейское" направление гибло под влиянием неразрешимой коллизии *европейской* культуры русских

музыкантов и *дилетантски-варварского вкуса* бар. Внешне принявший европейский облик, русский высший класс в существе оставался почти диким. Если изменились экономические и бытовые условия, то звукосозерцание не могло так быстро измениться. Иностранная музыка говорила чувству тщеславия, говорила чувству восхищения перед виртуозностью, но ничего или почти ничего не говорила „душе". Музыкальное созерцание русского дворянина оставалось все же прежним, полумужицким, непосредственно эмоциональным. Когда схлынула первая волна крайнего „западничества", первичный русский музыкальный инстинкт пробудился вновь в высшем круге. Не обошлось тут дело и без прямого воздействия еще жившей и все еще творившейся в народных массах песни, но почву для такой реакции дало растущее чувство *национального достоинства* и гордости. Русское дворянство начало сознавать Россию великой державой. Все русское, национальное, родное стало не только стихийно любимым, но и официально почитаемым. В правительственных сферах, которые при автократическом режиме имели непропорционально-огромное влияние, создался *спрос на национальное*—национальную литературу, музыку, поэзию, науку. Наивное сознание высшего круга потребителей полагало, что русские уже взяли и одолели культурную закваску Запада—и довольно: теперь время развития национальных, своих, родных элементов. И вот мы в области музыки начинаем видеть зарождение спроса на музыку, соединяющую „задушевность" родных напевов с „приятностью" западной, итальянской музыки. Вкус высшего круга был слишком неразвит, чтобы вполне ощутить первобытную красоту подлинного народного творчества—создался стиль „компромисса" между народным и культурным,—стиль, в своих промежуточных „соглашательских" характеристиках предопределенный уже самыми заданиями: создать в формах европейского придворного искусства нечто „родное".

Руссификация культурной музыки.

Очень может быть, что первые попытки этого стиля оказались таковыми именно потому, что самая задача создания русского стиля попала в руки малодаровитых лиц, работавших на неустановившийся вкус аристократии. Национальное течение внедрялось в музыку извне, чрез оперу, чрез танец. В зрелищных действиях стало понемногу „модным" вводить *русские пляски*, как напоминание о народном единстве, *сюжеты опер стали национальными* вместо прежних мифологических. Русские песни вклеивались в оперные спектакли. Стиль русского напева при этом неминуемо искажался. Композиторы, либо иностранцы, либо русские с иностранной выучкой, сами были чужды понимания стиля. Древние русские лады и своеобразную структуру песни переделывали на европейский лад, втискивая ее в *мажорно-минорное* строение и в *симметрические* западные формы. Нацио-

нальное было модным, но считалось необходимым „приглаживать“ в нем слишком „варварские“ черты, „облагораживать“ мужицкую песню. Таким образом создался этот дилетантский, полурусский, полуевропейский музыкальный стиль, скроенный главным образом из двух основ—*русской песенной мелодики* и *итальянских ритмически-ладовых влияний*. Неприхотливый вкус высшего общества был этим агломератом вполне удовлетворен, ибо новый стиль был в достаточной мере и русский, и „благородный“ по-европейски, и очень прост для восприятия, вращаясь в сфере примитивной гомофонии и простейших гармоний и ритмов.

Комическая опера и французское влияние.

Новый полурусский стиль *проник прежде всего в оперу*, которая, сойдя с мифологических высот, но продолжая быть увеселением, впала в комический жанр, как наиболее доступный, популярный и ходкий. Серьезную оперу на национальный сюжет как-то еще не мыслили реально, а вдобавок преимущественное итальянское влияние при русском дворе в области музыки начало смешиваться и с иными влияниями, преимущественно же с французскими, обусловленными колоссальным престижем тогдашней королевской Франции во всей Европе. Французская комическая опера оказалась более близка вкусам петербургской и московской толпы, чем итальянская opera seria, за которой скучали очень недвусмысленно и которую ценили только за виртуозность певцов. Непосредственному чувству тогдашней публики говорила только *виртуозность* певца и его вокальное, непосредственное очарование, но не опера, как драма. Таким образом в оперной литературе выдвигается на первый план французский стиль *водевиля*—комической оперы с диалогом, и в этом плане русская закваска прежде всего проявляется в виде сюжетов из русской жизни, русской сказки, в виде русских плясок, песен и прибауток, вводимых в контекст. Первые русские оперы, написанные на русские сюжеты и русскими авторами, были именно в форме таких „водевилей“. К числу таковых прежде всего относится „Танюша“ Волкова (1756)—первая *русская* опера в тесном смысле слова.

Романс.

Одновременно начинает зарождаться *романс*—песня с музыкой, в таком же псевдорусском стиле, смешанном с итальянизмом. На развитие и на стиль романса много влияния оказала *цыганская* музыка, придавшая этому роду и направлению *остро эмоциональный* и преимущественно эротически-сантиментальный характер. Вся эта „псевдорусская“ эпоха характеризуется тем, что мастера-композиторы, писавшие серьезную и в общем технически приличную музыку по рецептам западных маэстро, но музыку по существу не первосортную, начинают уступать место и влияние *композиторам полудилетантам и дилетантам*, пишущим без всякого мастерства, по слуху и в стиле, который по своей

примитивности находился в лучшем контакте с уровнем вкуса, а по содержанию был соединением некоторых свойств итальянской манеры с русской песней и с цыганскими напевами.

Композиторы конца XVIII в Из композиторов этой эпохи и этого стиля выделились, кроме указанного выше *Волкова* (1729—1763), еще *Фомин* (1741—1800), автор водевиля „Мельник колдун, обманщик и сват", который держался в репертуаре до середины XIX века, а также *А. Титов* (отец) (1769—1817), который, впрочем, писал музыку более серьезного стиля. В это же время (рубеж XIX—XVIII веков) мы начинаем впервые встречать первых *русских виртуозов*, идущих на смену западным. Из этих последних выдвинулись певица *Сандунова* и скрипач *Хандошкин*, бывший вполне на уровне современной ему скрипичной техники. Но большого развития виртуозность *не могла получить по бытовым условиям*. Никакой *концертной жизни* не было, были лишь случайные выступления во дворцах магнатов, и виртуоз должен был работать не на несуществовавшую еще массу или круг потребителей, а для очень замкнутой группы. Эти условия, в связи с отсутствием всяких иных методов проявления своей музыкальной жизни, очень парализовали энергию виртуозов, которые по самому существу своему работают всегда на *реального* потребителя.

Великая французская революция в России с ее зачаточной, почти только торговой буржуазией отразилась довольно своеобразно. Ее идеи и влияния дошли к нам как бы в отраженном свете, а не непосредственно. Она ничего не изменила в экономически слабой стране, а только дала некий *идеологический* сдвиг, отразившийся исключительно в высшем слое, который и являлся музыкальным потребителем. *На Западе в это время переживался редкий расцвет* искусства вообще: созидались величайшие произведения и выковывались фундаментальные направления. В музыке, жившей всегда с некоторым идейным опозданием против литературы и поэзии, расцвели гении классицизма—Глюк, Моцарт, Гайдн, закладывались мотивы *романтизма*, продиктованного революционным временем, и *национализма*. шедшего, как реакция против всемирного цезаризма Наполеона.

В России все эти течения сказались значительно позднее—в самую эпоху событий не было той среды, на которой эти течения смогли бы отпечатлеться, не было настоящих и подвинутых культурных *дар ванн*. И первое время мы не можем ощутить никакой разницы между русской музыкой до революции и после нее, что только отчасти об'ясняется тем вниманием, с которым правительство следило за непроникновением в страну „мятежных" настроений.

Появление композиторов-дворян.

Первый сдвиг „революционного“ происхождения *был создан высшим сословием*—дворянства и чиновничества. Музыка перестала окончательно быть занятием, недостойным высокого дворянства, романтические взгляды, принесенные с Запада, напротив, увенчали это искусство ореолом мистических переживаний, и мы видим массовое занятие дворян музыкальным творчеством и исполнением. Правда, все это было пока еще довольно относительно. Исполнение публичное остается не только несвойственным дворянину и чиновнику, но прямо *запрещенным* официально. Что же касается творчества, то тут само дворянство не очень утруждало себя изучением *техники мастерства*: черная работа (инструментовка, даже гармонизация) обычно поручалась попрежнему выученикам из крепостных, сам же „маэстро“ ограничивался сочинением мелодии и славой композитора. Так сочиняли даже самые выдающиеся дилетанты-дворяне (Верстовский, Варламов, Алябьев), и вряд ли стоит подчеркивать, что это послужило к еще большей *дилетантизации* творчества.

Но было и положительное в этом явлении нового композитора-дворянина. Прежде всего сравнительная экономическая независимость, обеспеченность его гарантировала ему *независимость творчества* от вкуса сфер и толпы. Он зависел только от своего собственного вкуса и таланта, и в значительно меньшей степени—от потребителя. Далее, дворянство и чиновничество являлось, по условиям своей экономической обеспеченности, наиболее передовым и культурным классом общества, и вышедшая из их среды интеллигенция вообще и в частности в музыкальной сфере иногда находилась в некотором соответствии с культурным уровнем Запада. Зарождение художественного вкуса именно в этой среде явилось потому вполне естественным, но музыка тут, как искусство более сложное и требующее большей техники овладения материалом, чем, напр., поэзия, как и всегда, несколько отстала от других областей творчества, и потому в эпоху, когда поэзия и литература имели уже в России выдающихся мастеров, музыка ограничивалась дилетантскими проявлениями.

Националистические течения в начале XIX в.

Первый сдвиг мы наблюдаем *под влиянием наполеоновского нашествия*. Во всех странах оно оставило одну и ту же реакцию: возрождение *националистических* тенденций отдельных наций; в России же это еще осложнилось распространенным среди высшего класса убеждением об *особой миссии России в общей культуре* („Священный союз“). То влияние, которое Россия приобрела в Европе после 1812 года, до известной степени оправдывало это представление. Спрос на *патриотическую* литературу, поэзию, музыку возрос до чрезвычайности и выразился в общем стремлении к созданию *монументальных* и

непременно *национальных* творений, достойных предполагавшейся грандиозной миссии России в истории мира. Музыка одновременно перестает быть, под общим натиском романтических идей, увеселением, а делается более глубоким переживанием.

Композиторы-дилетанты начала XIX в.

Если мы сравним с Россией то, что в это время (1790—1830) переживала Европа, то поразимся *огромным несоответствием* творческого пульса. Там завершалась в это время эпоха классиков, музыка расцветала новым могучим цветом от обаяния юного гения Бетховена, Россини и Шуберт создавали свои обаятельные мелодии; романтический Вебер творил свои национальные оперы-сказки. И там почти только высший класс являлся потребителем музыкального искусства, но разница колоссальна. Наша музыка имеет в ту эпоху в сущности очень жалкий, *глубоко-провинциальный* характер и колорит какого-то всеобщего музыкального бессилия. Работавшие в это время *Алябьев*, *Верстовский* и *Варламов* относятся к типу дилетантов русско-итальянского направления, с беспомощной фактурой, с наивной идеологией искусства, граничащей с ее отсутствием. Из них Алябьев и Варламов известны исключительно как авторы романсов, в коих отразились отчасти влияния тогдашних западных мастеров (даже Шуберта), *Верстовский* является автором ряда сравнительно крупных опер национального содержания („Аскольдова могила“, „Пан Твардовский“, „Вадим“ и другие), в коих тоже не блещет оригинальностью. Но надо иметь в виду, что в ту эпоху вообще не требовали от композитора оригинальности—напротив, *похожесть* на так наз. „хорошие“ образцы считалась похвальной. И явления тогдашних композиторов в высшей степени отвечали этому требованию: они были все перепевами влияний Шуберта, иногда Моцарта, а больше всего русской песни, итальянской оперы и собственной неграмотности. Не-дилетантское направление и „иностранное производство“ на русской почве к этому времени почти совершенно заглохло, и последний представитель работавших на русской почве итальянских маэстро—*К. Кавос*, автор оперы „Иван Сусанин“, уже действовал, явственно *приспособляясь к общему вкусу*—псевдорусскому и нарочито примитивному, несмотря на наличие в самом авторе некоторой техники и мастерства.

Глинка.

Тот сдвиг, который произошел в русской музыке под влиянием гения *М. Глинки* (1804—1856), вряд ли следует считать каким-то сверх'естественным и неожиданным явлением, как это принято иногда думать. Явление *Глинки*, как одного из первых композиторов с *меньшим элементом дилетантизма*, чем его предшественники, естественно вытекало из уже указанного выше течения в высшем сословии, которое влекло его к искусству, как класс наиболее обеспеченный, сравнительно независимый во вкусах и очень свободный от

занятий и трудов. Музыкальность русского народа всегда была очень велика, но творческие проявления этой музыкальности были в широком размере немыслимы, *пока творчество не стало достоянием экономически обеспеченного класса*. Для формовки самого *вкуса* к музыке атмосфера была уже несколько подготовлена. Музыка стала искусством любимым, популярным, недостатка в ее образцах и исполнениях не было, волна западничества, основанного на моде, схлынула, и начиналась в высшем кругу настоящая любовь к искусству. Сравнительно незначительных сцеплений обстоятельств было достаточно для того, чтобы породить явление Глинки, и скорее надо удивляться тому, с какой медлительностью подобные явления развивались в русском обществе, как много инерции дилетантизма оставалось непреодоленной, с каким трудом и ленью сословие, наиболее свободное в распределении труда и времени, отдавалось искусству, как много вредных традиций тормозило еще этот путь.

Глинка, принадлежавший к классу сравнительно богатых помещиков, явился в то время, когда на Западе музыка переживала пышный расцвет и когда, вследствие постепенного роста культуры в высшем обществе, вследствие постоянного соприкосновения с лучшими центрами Европы, обусловленного высоким положением России в Европе после наполеоновской эпопеи, началось правильное *слежение* за явлениями этой культуры в этом высшем классе. Русская столичная жизнь перестала быть в прежней мере провинциальной, туго, но все же началось развитие концертной жизни; в Россию, страну богатую и авторитетную в политическом отношении, стали доставляться не только низкие по качеству музыкальные фабрикаты Европы (как было ранее, когда в Россию ехали лишь те, кому плохо жилось в Европе), а и *первые по качеству*. Растущая культура дворянства и шествие западных идей облегчали восприятие и *оценку* этих предметов импорта, ранее отсутствовавшую. Необходимо для уяснения явления Глинки в эпоху 30—50-х годов, когда оформилось его творчество, учитывать общую музыкальную атмосферу тогдашней Европы и состояние связи между ней и Россией. В эту эпоху, когда талант Глинки созидался и креп, в Европе были уже созданы величайшие произведения Бетховена, Вебер основал жанр *романтической фантастической оперы, основанной на народной сказке-легенде*. Шуберт создал *стиль вокальной песни-романса*. Россини, Беллини и Доницетти обошли весь мир со своими легко запоминающимися, сладкими и красивыми мелодиями, зарождались Шуман, Шопен, Лист, Берлиоз и начал уже действовать Мендельсон; в это время *высшая популярность* падала на имена Спонтини, Буальдье, Россини, Беллини, Доницетти, Вебера, отчасти Галеви, на начинавшего свою славу Мейербера. *Все это были явления преимущественно из оперной, наиболее доступной дале-*

тантам сферы. Менее популярна была инструментальная музыка, не столь доступная; но и она находила себе путь в Россию благодаря некоторым приезжавшим в Россию крупным виртуозам, в особенности знаменитому пианисту-англичанину *Фильду*, почти обрусевшему за долгое свое пребывание в России и начавшему собою пианистическую культуру нашей страны. Явление Глинки явилось *отражением великих музыкальных событий Запада* в начале XIX века в русском обществе, впервые получившем возможность отражать эти явления.

В таких условиях и в такой среде и атмосфере рос талант Глинки, получивший *некоторый технический шлиф* за границей (у теоретика Дена), но шлиф не настолько солидный, чтобы можно было счесть Глинку за совершенного мастера. В нем осталась дилетантская закваска. Естественно, что в соответствии с общим уровнем и вкусом его творчество первоначально направилось по *наиболее популярному руслу народной, национальной оперы* и *романса*. Не менее естественно, что мы без труда находим все элементы его творчества у его предшественников или современников на Западе: национальная опера была уже достижением *Вебера*, мелодические элементы Глинки мы находим у *итальянцев*, коим он отдал дань естественного преклонения, и у *Шуберта*, драматические детали—у Спонтини, Моцарта, Вебера и Буальдье, характер инструментовки — у классиков (влияние школы Дена), наконец, некоторая часть фигур мелоса обнаруживает умышленное подобие, подражание стилю *русской кустарной песни*, при чем первое время это подражание невольно облекается в европеизированные формы, как и у его предшественников.

Появившаяся в 1836 году „Жизнь за царя“ была чрезвычайно крупным событием на русском горизонте. Но в итоге значение этой оперы—чисто - *провинциальное*, местное. Ни по замыслу, ни по технике, ни по музыкальным мыслям это творение не может итти в сравнение с теми художественными монументами, которые в то время воздвигал Запад. То пробуждение *национального* направления, которое обычно ставят в актив Глинке, было почти общим, *повсеместным явлением*. В Германии Шуберт и Вебер, в Польше—Шопен, в Венгрии—Лист—все работали в этом направлении, вызванном общим настроением эпохи, самая мысль использовать народный мелос, как базу для творческого подражания или, чаще, простой „аранжировки“, была не изобретением Глинки, а носилась в тогдашнем европейском воздухе. По этому рецепту Лист сочинял ранее Глинки свои венгерские произведения, Шопен свои польские танцы, Вебер свои оперы, основанные на народных песнях и легендах. Но *объективный критерий* никогда не сможет поставить этих законченных мастеров звука на один уровень с творчеством Глинки.

На великую славу Глинки, как отца русской музыки, много факторов воздействовали в положительном смысле. Его ационализм стал *патриотическим* и, попав в тон эпохе, стал *официально признанным*. „Жизнь за царя“ стала на целое почти толетие официально - патриотической оперой, знаменем и символом русского автократического национализма. Это, с одной стороны, сильно способствовало укреплению его известности. Далее, то, что Глинка был *первым несомненно одаренным* композитором своей страны, не могло не повлиять на *некоторое преувеличение* его абсолютного значения и дарования, вполне естественно в стране, где высший класс жаждал культурных явлений. Об'ективные данные указывают нам, что Глинка вовсе не был на уровне передовых людей своего времени, что он вовсе не относился к тем титанам дарования и духа, которых мы привыкли видеть в корифеях музыки Запада. Его дарование не относилось к числу *гуфоков*, скорее—к типу легких, „изящных“; вкусы его были на стороне итальянцев, французов, он не шел в исканиях далее среднего Бетховена, но много данных и за то, что восприятие даже среднего Бетховена было у него далеко *неполным*, что он *не был вполне на уровне даже своей музыкальной современности*, что он обнаруживал—мало того—сравнительно мало интереса к тем великим явлениям, которые в его время переживала музыка Запада (Берлиоз, Шуман).

В „Жизни за царя“—опере, встреченной с восторгом националистами и „славянофилами“, немедленно превознесенной ими выше „всех“ явлечий Запада и довольно холодно принятой эстетствующим „европейским“ слоем русского общества, мы встречаем гораздо более *влияний, чем самобытности*, несмотря на то, что по отношению к современной русской музыке эта опера была, действительно, событием. Об'ективно еще не так много разницы между русским стилем Глинки в „Жизни за царя“ и „псевдорусским“ стилем его предшественников. Но одно несомненно,—что Глинка имел определенное *намерение* и тогда очистить от примесей русскую напевность и, введя ее в культурное обличие, не лишить ее своих характерных черт. Эти намерения частично и были выполнены им в „Руслане и Людмиле“ (1842), его второй опере, считающейся венцом его творчества.

Надо заметить, впрочем, учитывая действительно большую разницу стилей обеих опер и значительную сложность фактуры „Руслана“, что за это время и западная музыка дала немало новых импульсов. Течение этнографического национализма уже окончательно окрепло и дало свои кульминационные достижения в лучших вещах Шопена (1830—1840 годы) и в венгерских рапсодиях Листа (1835). Не в меньшей степени оказало влияние на Глинку творчество *Мейербера* (его „Роберт“ появился в 1836 г.) и *Берлиоза*. Наиболее

могучее влияние все же исходило, видимо, от стремления, *уже осознанного*, создать *русский стиль*, наподобие того, как создали Шопен и Лист стили польский и венгерский. Это *чисто-рациональный* подход к задаче налагает на глинкинское творчество печать характерного „*подражательного новаторства*“, на долгое время оставшегося в русском музыкальном искусстве. Оно заключалось в копировке некоторого *принципа*, уже принесшего на Западе художественные плоды. В данном случае этим принципом явилась разработка мелоса народного с сохранением его своеобразного колорита. Таким путем безошибочно получалась вполне „оригинальная“ музыка с точки зрения европейской культурной истории. Типичные для Глинки обороты относятся всегда к области метко схваченного этнографического типа мелоса, даже когда он не его родной, русский песенный стиль. Так, Глинка использует, не без непосредственного влияния *приемов* Вебера, Листа, Шопена, народные напевы и ритмы еврейства („Князь Холмский“), польские („Жизнь за царя“), восточные („Руслан и Людмила“), испанские („Аррагонская хота“, „Ночь в Мадриде“), создавая таким образом оригинальные звуковые формы путем раз придуманного, безошибочно действующего принципа. Вне этой специфически-этнографической сферы искусство и творческий пульс Глинки *сразу мертвеет* и не дает оригинальных явлений, приближаясь по типу к обычной европейской оперной музыке его времени.

Гармонический мир Глинки несравненно комплекснее, полнее, насыщеннее, чем у любого из его русских предшественников. Это относительно России, но относительно Запада его стиль и гармония все-таки еще очень примитивны сравнительно с тем, чего достигли в его время Шуман, Шопен и Лист. Наиболее ценной стороной в этой области явился у Глинки угаданный *национально-русский гармонический стиль*, интуитивно выведенный из подлинно-народных „подголосков“. Глинка первый сумел гармонизовать мелодию русского типа, не искажая ее ладовой природы. Полифония у Глинки не играет большой роли, но общий ее тон—не самобытный,—это обычная школьная полифония германского типа, очевидно, наследие деновской выучки. Тонкая и красочная инструментовка Глинки навеяна преимущественно приемами Моцарта и классиков плюс некоторые штрихи новой, берлиозо-мейерберовской школы. Вообще склонный к изяществу, а не к монументальности, Глинка и в инструментовке оказался сторонником индивидуализации тембров, а не звуковых массивов, и склонным к известному звуковому гастрономизму, любви к звучностям пряным и острым. Последнее, впрочем, стоит в явной связи с его „этнографизмом“, который сам был не чем иным, как стремлением к смакованию красочности народного напева.

Как и следовало ожидать по условиям эпохи и ее вкусов, центр деятельности Глинки пал на *оперу* и *романс*. В последнем он дал значительно менее ценного, что стоит в прямой зависимости от того, что в стиле романса—песни на „культурный" текст—не могло быть места для приложения его этнографизма, составлявшего его оригинальность, а потому и ценность. Вследствие этого романсы Глинки продолжают прежнюю линию дилетантского „псевдорусского" романса Алябьева и других, только, быть может, с большей степенью дарования. *Симфонического стиля* Глинка был, как и следовало ожидать, *чужд органически*. Об'ективный наблюдатель, а не стихийный творец звуковых отражений, Глинка, вялый по природе, чуждый сильных порывов, героизма, был совершенно не приспособлен к динамическо-эпической форме симфонии. Да и в самом обществе потребителей музыки симфоническая музыка не стала еще понятной и доступной: дилетантское восприятие было склонно все еще к тому, что давало в музыкальной форме раз'яснение самой музыки,—к музыке изобразительной, иллюстративной, какою были в сущности и опера и романс.

Нет ничего удивительного, что глинкинский симфонизм пошел именно по линии „изобразительности". Это было, во-первых, более доступно, чем отвлеченная инструментальная форма. А затем с Запада шло новое течение (Берлиоз—Лист), которое, исходя из общей идеологии романтизма, требовало от музыки именно „изобразительности", иллюстративности в первую очередь. Тут Глинка явно находится под внешним влиянием программных и изобразительных идей *неоромантиков*, Берлиоза и Листа, с тою разницей, что у тех эта программность исходила из пережитого Европой кризиса формальной культуры; как протест против засилья формы и закона в искусстве, как апофеоз дионисийского динамического элемента, она была *следствием*, а у Глинки она явилась примитивной формой восприятия, наиболее естественым мостом от чисто-дилетантского вкуса к вокальной музыке со словами и зрелищем,—к музыке, хотя и лишенной слова, но не лишенной указки на ее „смысл" и „содержание". Оттого в то время, как у Листа и Берлиоза „программная музыка" получила вид музыкальной речи, отображающей в звуковом плане *идеи* и борьбу их (трагедию), у Глинки это вылилось в простую форму музыки, своим этнографическим содержанием непосредственно напоминающей об'ективные явления „изобразительности" в буквальном смысле.

Таков был лжесимфонизм Глинки в его „испанских увертюрах" и в его „Камаринской", по форме и строению напоминающих листовские рапсодии, таков же его симфонизм в его оперных увертюрах, антрактах, где он либо пребывает в иллюстративном рапсодизме, либо же впадает в формальный академизм вне

индивидуальности, явно подражающий классическим образцам (увертюра „Руслана"—Моцарту и Бетховену, „Князь Холмский"—Бетховену в его „Эгмонте", с которым его сближает и сюжет). Этот „иллюстративизм" при огромном авторитете Глинки в России был воспринят, как „завет учителя", как его идеал, и на долгое время затормозил развитие настоящего монументального симфонического стиля и монументальной звуковой архитектуры у нас. Эти „рапсодии", бывшие на Западе легкой формой искусства, чем-то в роде отдохновения после симфонических подвигов, полуимпровизацией великих гениев,—форма, близкая к „попурри" из народных напевов,—в России получили видимость какого-то „самобытного" симфонизма на этнографической почве. В самом этом мнении о таком симфонизме сказалась та еще не изжитая бездна дилетантизма, который предстояло исчерпать будущим поколениям, бездна, которая в самом Глинке еще даже „формально" не была изжита.

Идеологии, эстетической обоснованности своего творчества Глинка не был чужд, несмотря на сравнительно небольшое интеллектуальное развитие. Но эта идеология носила наивный колорит и сводилась к утверждению *особого значения этнографизма* в деле русского музыкального развития. В общем она отражала общий тон модных тогда в высшем обществе *славянофильских идей* об особой миссии России и ее искусства и об особых путях достижения, свойственных именно русским гениям. Само же славянофильство было не чем иным, как вариететом *романтизма* на русской почве и было связано с идеологией кульминировавшего тогда дворянского феодализма. Свойственное дилетантам *преувеличенное самомнение* имелось и у Глинки и питалось согласными с этим чувствованиями его патриотически настроенных друзей (его фраза, что „Руслана поймут через 100 лет"). Оно на долгое время определило стиль самооценки русского композитора, считавшего долгом следовать заветам учителя, и мы встречаемся с этим преувеличенным самомнением почти до наших дней.

Глинка, по европейскому масштабу, написал чрезвычайно мало за пятьдесят слишком лет своей вполне обеспеченной жизни. Указания биографов на его хроническое болезненное состояние мало убедительны, ибо Западная Европа знала очень много примеров очень болезненных и очень продуктивных творцов (Шуберт, Вебер, Моцарт). Здесь, несомненно, действовала причина общая — именно расслабленная, инертная атмосфера барства, окружавшая тогдашнего помещика-дворянина и создававшая полное неумение и нежелание работать энергично. Эта же причина продолжала действовать и на других композиторов из того же круга, создавая общий для русского композитора тон очень пониженной продуктивности (ср. малую продуктивность Балакирева, Бородина, Лядова, Мусоргского и др.).

Последние годы жизни Глинка работал *над церковным песнопением* и, видимо, хотел тут произвести работу в том же направлении, как ему удалось в деле светской этнографии, но смерть помешала ему сделать многое. Его деятельность *положила начало серьезной культурной музыке в России*, но нельзя не отметить некоторой преувеличенности ходячих оценок о *ранге* его дарования, который некоторые сопоставляют чуть ли не с Бетховеном. Нельзя не признать, что многое *удачное* в новаторстве и в стиле Глинки об'ясняется исключительно тем, что он действовал на девственной, непочатой почве, и тем, что он в сущности все время только применял (не без подражания Западу) один—оказавшийся очень удачным—прием: *использования этнографических музыкальных сокровищ*. Его творчество поэтому в истоке является *подражательным* (мелосу этнографическому), а техника обработки—тоже не самобытной (навеянной и продиктованной приемами современных и предшествовавших ему композиторов). Такого глубинного преображения этнографического мелоса, какое произвел Шопен, Глинка не совершил; такого блестящего, сверкающего „изложения", как Лист, не сделал; самый пульс его творчества бился гораздо более сдержанно, чем у этих двух геннев (достаточно сравнить их продуктивность, особенно Листа), *стилевого* элемента в нем было несравненно менее. Все эти доводы вовсе не имеют целью „колебать" неоспоримое и научно-обоснованное значение Глинки для русской музыки, в которой он создал школу, что уже до известной степени измеряет ранг дарования, но они об'ясняют до известной степени то равнодушное уважение, с которым это творчество, столь простое и ясное теперь, до сих пор принимается на Западе и которое, конечно, не могло бы иметь места, если бы Глинка по рангу творчества был соизмерим хотя бы с Мендельсоном, не говоря уже о „величайших". Глинка—*местное явление*, талант, создавший школу в провинциальных русских масштабах, а не в мировых. И теперь, когда историческая перспектива в значительной мере раз'яснилась, этот вывод сделать не так трудно.

Дилетантизм после Глинки. Появление Глинки не нарушило в сущности течения прежней „дилетантской" музыкальной жизни. Результаты его появления в культурной музыке сказались не сейчас же, но дилетанты, многие из коих и ранее Глинки выступили на композиторский путь, многое от него позаимствовали в приемах, в выразительности и, главное, в тех свежих струях, которые *через Глинку* шли с Запада (Шуберт, Вебер, Россини, итальянцы). Уже упомянутые раньше *Алябьев, Варламов*, затем *Титов* (сын), *Гурилев* и другие, многие из которых относились к самым верхам аристократии (кн. Кочубей—автор очень неплохого романса „Скажите ей"), шли по прежней тропке, соединяя сладость итальянских округлых мелодических форм с более густой экспрессией, заимствованной от

цыганских песен, и с заунывной лирикой русского мелоса. Было бы в высшей степени несправедливо счесть все эти произведения только продуктом самоутешения и любительства. Многое в них исполнено настоящего художественного значения, и многие из этих заклеванных в свое время не в пример серьезными критиками творений нисколько не хуже ни глинкинских песен, ни творений его эпигонов. В сущности тут была известная, хотя и незначительная вначале, разница в типе „потребителя" музыки. Глинка работал на зарождающуюся „серьезную" музыкальную среду, еще не оформившуюся, все время сбивавшуюся с тона, но желавшую быть „европейцем". Те же работали бесхитростно на свою собственную среду, при чем необходимо отметить, что эта среда все ширилась и по мере движения городской культуры переходила от аристократии к купцам, к горожанам, к рабочим и даже крестьянам. Многие из этих романсов, окрещенных „жестокими", сумели стать народными песнями (напр., „Красный сарафан", „Матушка-голубушка" и др.). Из более крупных композиторов этого стиля надо отметить *Верстовского*, который, начав свою деятельность еще до Глинки („Аскольдова могила" появилась в 1835 году, на год ранее „Жизни за царя"), потом работал *под явным влиянием Глинки* („Громобой" написан уже в 1858 году). Дилетантский, наивный стиль, с характерным перевесом интереса к мелодии („напеву") и с полуграмотной, рудиментарной гармонией, становится господствующим и выливается наиболее ярко во все растущем направлении „цыганского романса", соединявшего в себе элементы России, Запада и Востока. Все наиболее доступное для примитивного восприятия из этих трех сфер, — эмоциональность мелодии и примитивная действенность ритма, эротическое содержание и обстановочные ассоциации,—соединяется тут, чтобы дать шаблонные впечатления на неискушенного слушателя, захватить его чувство. Долгое время „цыганщина" была бранным словом у солидных русских музыкантов, желавших казаться взрослыми и серьезными „по-европейски". Но было бы опрометчиво отнестись к ней так поверхностно: это было *глубоко-органическим* явлением русской музыки, она имела свой *стиль*, свой огромный круг потребителей, несравненно более широкий, чем „серьезная" музыка, и носила в большей степени самобытный характер, не имеющий ничего подобного на Западе. Ряд выдающихся русских культурных людей, великих писателей, поэтов, актеров и музыкантов (Фет, Апухтин, Щепкин, Мочалов, Рубинштейны, Чайковский, Блок и т. д.) отдавали дань искренних и видимо глубоких восторгов этому странному, своеобразному и экстатически чувственному цветку русской культуры, не менее самобытному, чем, быть может, вся „русская школа", и несомненно формировавшему незаметно

Цыганский романс.

всю русскую музыку,—явлению, удивившему и покорившему даже изысканный и независимый вкус Дебюсси.

Глинка сдвинул русскую музыку с некоей мертвой точки. Конечно, не в нем было главное дело, а в *растущем спросе общества на музыку*, и явление Глинки *не могло остаться изолированным*. Немедленно после него появляется ряд новых композиторов-дворян, у которых, так же как и у Глинки, занятие музыкой не отливается в профессиональные формы и потому сохраняет неуловимый привкус дилетантизма.

Даргомыжский. В лице *А. Даргомыжского* (1813—1869) мы имеем тип подражателя, эпигона, далеко уступающего в таланте первотипу, но лишь с трудом распознаваемого современниками в своих эпигонских чертах вследствие „спроса на гения". Даргомыжский начинал свою деятельность с прямого подражания тогдашним знаменитостям оперного искусства—популярным композиторам Мейерберу, Галеви, Мегюлю, Оберу, Буальдье, преимущественно *принципам*. Так написаны „Эсмеральда" и „Торжество Вакха" (1843). В предпочтении французского влияния прежнему итальянскому сказалась известная *реакция русского культурного слоя против крайностей оперного итальянского стиля* с его вокальной виртуозностью и забвением драматической части оперы. Самая эта реакция порождена была наметившимся в эту эпоху течением *натурализма* во всех фронтах искусства.

Натуралистические тенденции. Это течение, конечно, не явилось капризом художников, а органически родилось из соответствующей исторической обстановки. На смену обособленного, с Запада перенесенного, типично аристократического национального *романтизма* начинает все ярче выступать *народническая* тенденция, жажда к слиянию с народной массой. оторванной от верхов предшествующими событиями; народничество явилось естественным следствием и как бы специальным вариатетом романтического идеализма высших кругов. Идея *народа*, воспринятая в полуромантической, полупатриотической, полуреволюционной схеме, перенесла постепенно центр тяжести и интереса с фантастических высот к реальной жизни. Народ стал предметом любопытства и интереса и изучения,—в нем стали видеть источник абсолютных устоев жизни и даже искусства. Жизнь народа, быт народа, судьба народа—таковы стали волнующие вопросы момента. Искусство стало в соответствие с этими течениями—оно занялось об'ективным изучением быта, психологии, культуры народных масс,—оно стало существенно реалистическим. Быть по возможности *точной копией* действительности—таков был завет реализма, ставивший действительность сначала на место художественного идеала, а искусство обращавший в одну технику уловления сходства; а потом, когда социальная действительность оказалась слишком далекой от идеалов, превративший искусство в обличительную сатиру на действительность.

сделавший из искусства агитационную трибуну. Этот реализм, сначала питавшийся соками славянофильства и романтического народничества, потом же обратившийся в революционный способ выражения убеждений, как и следовало ожидать, резче всего и более всего *четко* выразился *в литературе*. Его укрепляло социальное положение в России и веяния научной философии *материализма*, шедшие с Запада. Материализм, утверждавший абсолютное бытие вещей, об'ективную ценность действительности, стал модным течением с 50-х годов, и его художественное отражение неминуемо вылилось в реалистические формы, как утверждавшие абсолютную *художественную ценность* действительности. Все это течение происходило сперва исключительно *в высшем слое*, хотя и все расширявшемся, поглощая в себе культурные элементы иных классов и создавая *интеллигенцию*, но существенно от народа оторванном, как экономически противоположный класс. Проникновение в интеллигенцию разночинцев с их более демократическои и более реальной психологией не могло не укрепить этих течений, парализуя идеалистические и романтические пережитки прошлого поколения. Так создалась атмосфера, требовавшая от искусства реальности, соответствия с действительностью, некоторой материалистической научности, психологичности, умения точно изображать и, кроме всего этого, проводить таким путем гражданскую тенденцию, быть агитационным.

Так было в русской литературе, поэзии и живописи*). Но что было делать музыке, этому столь оторванному от „реальности" искусству? Она тоже должна была приспособиться к спросу, и ее лозунгами должны были стать та же изобразительность, реализм, народность. И эти лозунги воплотились в искании „правды выражения" в музыке, в искании во всякой музыке *смысла и сюжета*, в требовании от мелодии, чтобы она подражала естественным интонациям речи (*натура*), в возможной *программности* музыкальных мелодий.

Первоначально эти тенденции вылились в форму отвращения известных кругов интеллигенции к итальянизму, виртуозности, чистой лирике, выразились в требовании от музыки „содержания", разумея под этим некоторое „рациональное" смысловое содержание. Уже на Глинке отразилась в некоторой степени эта эстетика, навеянная временем и привившаяся быстро, ибо эстетики иной русское общество не знало, а эта была логична и примитивна. Но в более яркой мере отразить эти тенденции был призван Даргомыжский.

Более дилетант, нежели его предшественник, и менее его даровитый, Даргомыжский искренне считал, что производит великую реформу музыки, создавая декламационный речита-

*) Явление *передвижничества* в живописи с его реалистически-гражданственной идеологией в некоторой степени аналогично этим натуралистическим тенденциям в музыке.

тив „по образу и подобию“ естественных речевых интонаций. Уже в „*Русалке*“ сказалось это стремление, но естественное следование по глинкинским стопам удержало тут композитора от крайностей. „Русалка“, написанная на пушкинский текст, очень близко примыкает к глинкинской манере, хотя несколько большая драматическая экспрессия тут заметна. Но кульминацией реалистической теории был „Каменный гость“, написанный на неизмененный текст Пушкина, выдержанный в чистом речитативе. Музыка эта, не уравновешенная дарованием и содержательностью звукового материала, оказалась вполне мертворожденной.

В своих *романсах* Даргомыжский был ближе своему таланту и его уровню и потому дал ряд ценных явлений, при чем от глинкинской лирики его лирика отличается перевесом драматической экспрессии, более тщательной психологической характеристикой и способностью к *юмору* в музыке (наследие Обера и Буальдье); в общем же она носит значительно более дилетантский, чем у Глинки, характер.

Даргомыжский пробовал свои силы и в инструментальной музыке, но и тут не создал ничего, кроме подражания глинкинским образцам, и в той же примитивно-рапсодической форме. Его „Чухонская фантазия“—сколок с „испанских“ увертюр Глинки, а „Казачок“—копия „Камаринской“. Время инструментальной музыки в России еще не наступало: чисто-музыкальная культура была слаба, самая возможность оркестрового исполнения ограничена, ибо самых оркестров было мало, а дирижеры вовсе отсутствовали; что же касается до фортепианной, более простой для осуществления музыки, *то в России не было еще виртуозов* концертного диапазона—были только любители, концертная жизнь отсутствовала, широкого потребления на нее не было и потому не создавалось органов исполнения; среди иностранных виртуозов спрос на русскую музыку отсутствовал, а писать для дилетантской массы не было расчета. Небезынтересно отметить, что недоразвитие русского общества до интереса к инструментальной музыке многими тогда оценивалось, как некоторое „преимущество“ русской нации, идущей своими „самобытными“ путями,—мнение, в котором не трудно уловить стереотипную формулу „славянофильства“.

Появление нового типа музыкального потребителя.

Эпоха Глинки—Даргомыжского характеризуется сама по себе появлением *нового слушателя* из интеллигентного дворянства и разночинства, с несколько более высоким культурным идеалом по отношению к искусству. Искусство—уже не простой метод развлечения, а идеологически связывается с разными более или менее высокими и глубокими корнями, смотря по настроению этой интеллигентской, еще не выкристаллизовавшейся массы, начиная от романтических теорий с мистической

окраской и до чисто-общественных „народнических“ мотивировок. Этот новый слушатель реагировал не только на *звук* или на эквилибристическую *виртуозность* исполнения, что соответствует самой примитивной стадии развития, но и на смысл, содержание и тектонические детали композиции, хотя еще и в слабой степени. Первично развивается у этого нового слушателя жажда *смысла* в музыке, именуемого „содержанием“, причем это содержание воспринимается сначала почти всецело *в литературном аспекте*, как некая фабула музыки, как желание музыкой *что-то изобразить, описать или „выразить“*. Это явление, несомненно, стоит в тесной связи с огромным влиянием *литературы* и поэзии в ту эпоху на русское общество, влиянием, обусловленным высокими художественными достижениями в этой области (Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Гоголь и вся плеяда литераторов того времени).

Литература о музыке.

Все это неминуемо *вызывало к жизни явления литературы о музыке*, и естественно, что эта литература о музыке появилась не в виде каких-либо строгих научных изысканий, а именно в форме *литературного растолкования музыкального языка*. Таким образом в России 40-х годов зарождается первоначальная музыкальная *критика* с той или иной степенью эстетического обоснования и художественности, созидаемая по образу и по подобию литературной критики, насыщенная господствующими в то время настроениями и эстетическими предпосылками, которые, впрочем, в области музыки всегда значительно теряли свою четкость и групповую ясность.

Одоевский и Улыбышев.

Музыкальные писатели в роде *Одоевского* (1803—1869) (друга Глинки и Пушкина, во многом чрезвычайно выдающегося человека), проводившего в своих писаниях *эстетические идеи модного тогда шеллингианства* и в общем типичного для романтического миросозерцания, или *Улыбышева* (1794—1858) (автора большой биографии Моцарта) типичны для первой эпохи этого музыкального „литературизма“, эпохи „просвещенного барства“. Напротив, *Серов* является типичным для более поздней, *разночинно-интеллигентской формации*, со склонностью к *позитивистическо-натуралистическому эстетизму* в музыке. Серов, блестяще владевший пером, едкий и язвительный наблюдатель, довольно неустойчивый в частных проявлениях своего вкуса, очень постоянен в своем типичном для эпохи, но чрезвычайно *примитивном* взгляде на музыку, *как средство выражения, как некий аппарат для передачи другим чувств и эмоций*, и в полном невнимании (или непонимании) к самому *музыкальному* явлению в его *звуковой* сущности и строении *). Серов проводил

Серов.

*) В этом он является точным аналогом и отчасти подражателем Белинскому, осуществлявшему ту же идеологию в литературной критике.

идеи крайнего *натурализма* и *изобразительности*, тем подготовляя „кучкистов“ и расчищая путь идеологии „прикладной“ музыки. Он явился также *первым пропагандистом в России Вагнера*, которого, как и следовало ожидать, совсем не понял и счел тоже за „натуралиста“ в искусстве, что, впрочем, трудно поставить ему в вину, принимая во внимание сложность явления Вагнера, музыкальную дикость среды и неминуемую искаженную перспективу оценки своего современника.

Пробуждение общественно-музыкальной жизни.

Как бы то ни было, но идеи натурализма были *глубоко созвучны* эпохе, как *естественная, органическая стадия эстетического восприятия* в развивающемся музыкальном круге. Другая, столь же естественная и органическая,—было *расширение интереса к самой музыке и ее проявлениям, пробуждение музыкальной жизни в столицах*. Из недоступных дворцов магнатов и вельмож музыка переселяется в здания, доступные обычным средним людям, самая музыка перестает мыслиться только в форме пения или оперы, а также в чисто-*инструментальном* виде. Первоначальные проявления этого расширения музыкального сознания и жизни очень слабы и робки — лишь к *пятидесятым годам концертная жизнь сколько-нибудь крепнет*. Потребность в концертной музыке сначала незначительна и концерты оттого редки, а по программе более продуцируют *виртуозность*, нежели иные музыкальные качества. Другая причина их редкости—отсутствие русских виртуозных концертных сил и *трудность транспорта из-за границы иностранных сил*. Ехать в Россию можно было и стоило только надолго, но на это не все решались, и экономические выгоды таких экспедиций были проблематичны. Исключение составляли певцы (русские и итальянские), свившие себе оседлость в опере и потому имевшие экономическое основание параллельно тому и концертировать.

В это время можно назвать только немного виртуозных имен, которые посещали Россию. Из них большее значение на музыкальные судьбы России имел *Филд* (1782 1837), проживший тут почти тридцать лет (1802—1832) и создавший в России *фундамент для интереса к фортепианной музыке*, как самодовлеющей ценности; затем, позднее, — *Гензельт* (с 1838 г.), тоже акклиматизировавшийся у нас, и произведший огромное впечатление на русское общество *Лист* (1842). Выступления инструменталистов других специальностей были реже и не имели такого значения. Несомненно одно,—что к 50-м годам русская музыкальная публика уже имела определенное стремление и уважение к чистому инструментализму, хотя еще в массе—в примитивной форме преклонения пред виртуозностью и качеством звука.

А. Рубинштейн и зарождение профессионализма.

Настоящая концертная жизнь могла начаться только с момента зарождения *своих* артистов-исполнителей, не только гастрольно посещающих страну. Русская музыка до того времени знала только *любителей-виртуозов*, большею частью из рядов аристократии, по своему положению и по бытовым условиям эпохи не могших создавать эстрадной жизни (гр. *Вильгорский* — виолончелист, А. Львов--скрипач и др.). Лишь *певцы* могли выдвинуться на оперной арене, заменившей концертную (*О. Петров*—бас, родственный по типу Шаляпину, 1807—1878). В этом смысле *настоящая эпоха начинается с Ант. Рубинштейна* (1829—1894), который сразу дал одно из кульминационных достижений пианизма мирового масштаба, возникших в недрах страны, и, будучи к тому же прекрасным организатором, сумел в сравнительно краткий срок выполнить задачу *организации музыкального мира в России*, до того времени разрозненного и не цельного.

Явление *Рубинштейна* важно не только как явление первого виртуоза и музыканта вообще, возникающего в России и *достигающего еще при жизни мирового ранга*, что несравненно укрепило позицию и авторитет русской музыки и общественное положение музыканта-исполнителя, дотоле презираемого, но и тем, что в нем олицетворилась назревшая в обществе *воля к настоящей музыкальной культуре*, не к дилетантской „просвещенности в искусстве“, а к рабочему проникновению в самое *мастерство*. В этом отношении роль Рубинштейна оказалась по необходимости „*западнической*“, ибо мастерство шло к нам с Запада, и *консервативной*, ибо оно было связано с культом великих мастеров прошлого, которые в своем мастерском, ремесленно-музыкальном существе пребывали неведомыми русскому дилетантскому сознанию. А позиция его, как эстетика или „идеолога“, оказалась столь же неминуемо *оппозиционной по отношению к дилетантски-натуралистической группе*, которая, верная заветам „славянофильства“, верила, что в России все должно быть по-особенному и русскому гению все само собою дается. Не менее важно явление Рубинштейна, как первый симптом новой эры, когда гегемония музыкальности из класса „просвещенного барства“ попадает в руки уже заведомых разночинцев, когда господствоваший ранее тип дилетанта-барина, отдающего „досуги“ музыке,—заменяется новым типом *профессионала-музыканта*. Рубинштейн и сам был *первым в России профессионалом*.

Конечно, профессионализм и мастерство требуют длительной и опирающейся на социальные условия культуры, и естественно, что принципиальный профессионализм у Рубинштейна не претворился в настоящее мастерство и окрашен в своеобразные, тоже до известной степени „дилетантские“ тона. Наибольшая ценность А. Рубинштейна именно в

со пианизме, достигшем ранга гениальности, и в его *организационной работе по насаждению музыкальной культуры в России*. Созданное им *Музыкальное общество* (1859 г.) экономически все же, естественно, опиралось на дворянские и буржуазные круги, что ставило его работу в зависимость от типа чувствования этого круга. Организованная при обществе С.-Петербургская консерватория получила огромное значение (как и другая консерватория в Москве, созданная его братом, Н. Рубинштейном, тоже видным пианистом), именно как рассадник *профессионалов*-музыкантов, поколение которых должно было вытеснить и со временем вытеснило кустарный дилетантизм предыдущего поколения „бар-дилетантов". Эти консерватории, оживившие до чрезвычайности музыкальный пульс России, имели еще очень важное значение, как импульс к *огромному притоку иностранных музыкальных сил* (преимущественно немцев), и на этот раз уже не из оперно-вокальной специальности, а из *инструменталистов и теоретиков*, необходимых для удовлетворения растущего спроса на музыкального педагога и на оркестрового музыканта. Со времени открытия консерваторий *исполнитель музыки в России стал уже вполне профессионалом, так же как педагог*, а дилетантское занятие музыкой „между делом" в порядке „барства" сохранилось еще только на немного времени в области композиции и то в пределах прежнего поколения. Одновременно с этим начинается огромный приток в эту сферу профессиональной деятельности элементов из необеспеченного, трудового и мелко-буржуазного слоя. Импортированные „для начала" в Россию музыканты являлись почти исключительно немцами и чехами (Заремба, Альбрехт, Ларош, Гензельт, Хардорф, Лауб, Направник, Эрмансдерфер и другие), а значительная масса следующих поколений воспитанников консерваторий оказалась состоящею из евреев, что об'яснялось как музыкальностью данной нации, так и своеобразной „охранительной" политикой царской власти, запрещавшей евреям занятия иными профессиями, кроме „свободных", и тем направлявшей их в музыкальный профессионализм. Все эти явления повлекли за собой очень существенные изменения в составе „музыкального мира" России и в его общем типе чувствования.

Сильное влияние на изменение „профиля" музыкального круга имело и то разительное *облегчение связи с Европой*, которое было вызвано главным образом *проведением железных дорог*. Благодаря этому в России появился тип заезжего *критико-временного* (*сравнительно*) *гастролера*, устанавливающего постоянный музыкальный контакт с Европой. Ряд видных виртуозов, посетивший Россию, и не менее видный ряд композиторов, обычно выступавших и как дирижеры (Вагнер, Берлиоз, Шуман), ознакомили и массу и музыкантов с новыми, свежими течениями европейской мысли в музыке и оплодотворили тем и русскую творческую мысль.

Последние достижения западной музыки только частично воспринимались юным русским музыкальным организмом, воспринимались своеобразно и несколько искаженно. В то время как фортепианный Лист, Шуман и особенно Шопен были восприняты в широком и довольно точном масштабе благодаря гению Рубинштейна и его популяризаторской энергии, по отношению к остальным явлениям (Берлиоз, Вагнер раннего периода) восприятие было неустойчивое. Некоторые приемы техники и некоторые грубые контуры идеологии („программность", изобразительность у Листа и Берлиоза) были усвоены отдельными группами. Для начала второй половины XIX века вообще характерно массовое проникание западной музыки в сознание музыкального круга.

Националисты и западники. Композиторская мысль в это время развертывается на два больших и естественно возникающих течения. Одно исходит из Рубинштейна с его волей к насаждению мастерства и профессионализма -течение, глубоко обоснованное социальной обстановкой и историей развития вкуса. Это течение окрашено в консервативные и западнические тона: оно преклоняется пред мастерством прежних великих гениев и потому подозрительно относится к новаторству, несущему иное, неизвестное мастерство (Вагнер, Берлиоз, Лист). Другое течение есть простое продолжение прежней линии барского дилетантизма с славянофильско-патриотическим закалом. Оно презирает мастерство, ищет новых откровений в полной отрешенности от традиций и, лишенное мастерства, принуждено роковым образом искать своей новизны в копировании приемов музыкального новаторства Запада, при чем, как это естественно, для такого копирования выбираются образцы более простые или способные более примитивно восприниматься: Берлиоз („программность", „колорит"), Лист (виртуозность, гармонические новшества, не нарушающие общего звукосозерцания), Шуман, Шопен (в их песенном аспекте). Таким образом композиторский, а за ним и вообще музыкальный мир раскалывается на два лагеря: один консервативно-западнический, другой — национальный и поневоле радикально-новаторский или кажущийся себе таковым.

В истории искусства успех направлений и группировок всегда зависит не столько от верности эстетических предпосылок и от соответствия широким социальным условиям, сколько от относительной одаренности представителей групп. В естественно возникшей борьбе двух школ: рубинштейновской — западнически-консервативной, профессионалистической, и славянофильской — революционной, дилетантской, преимущество гения было на стороне последней, по крайней мере в первые эпохи этой схватки. И это очень усложнило задачу западничества.

Серов, как композитор. Между двумя группами попал Серов-композитор (1820—1871; см. выше). Слишком простоватый по взглядам на искусство, бывший слишком сыном своей среды,

чтобы понять мощь европейского мастерства, и слишком рационалист, чтобы до конца быть в группе „новаторов", он был сам одарен в достаточной степени скупо даром творчества, чтобы иметь все в исторической перспективе. Его оперы („Рогнеда", „Юдифь" и „Вражья сила", написанные им уже в зрелом возрасте), несмотря на его, с его точки зрения, „вагнерианскую" позицию, созданы в типично эпигонском стиле (подражание Глинке, Буальдье, Галеви, Мейерберу) и могли иметь и имеют значение только провинциальное, местное.

Рубинштейн-композитор.

Что касается до группы консерваторов, то она не могла, естественно быть сильной, так как ее идеология и культ *мастерства* не имели точки приложения, ибо мастерство не создается внезапно и одним желанием. Эта группа могла дать творческий плод только в следующем поколении и действительно дала его (Чайковский, поздний Корсаков, Глазунов, Танеев). Основатель группы, А. Рубинштейн, несмотря на гениальные задатки, все же не был ни в какой мере мастером композиции, а его воинствующий академизм создал из него типичного эпигона-многописателя, попробовавшего свои силы решительно во всех областях музыки, но нигде не возвысившегося над средним уровнем. Его собственный непретворенный дилетантизм, обусловленный отсутствием в его время музыкально-профессиональной среды, которую он сам и создал в России, мешал ему творить сообразно его же идеологии. Притом идеологическая платформа Рубинштейна далеко не всегда принципиально и последовательно проводилась им в своем творчестве. Сторонник чистого инструментализма, он отдал массу творчества вокальной музыке (опере, романсу); академист и убежденный западник—пытался подражать народному мелосу; противник программной музыке—отдал сей дань в своих произведениях. Эта беспринципность об'яснялась тем, что, будучи противником дилетантизма, он все же был дилетантом сам и имел, вследствие *малой общей культурности*, спутанное представление о сущности эстетических направлений. Первый музыкальный профессионалист-ремесленник в России, он открыл собою типичный ряд профессионалов, *лишенных общей культуры, развивавшихся односторонне в своей специальности*. Его склонность к многописанию выработала в нем специфический „фельетонный" стиль письма, обусловленный, быть может, экономическими условиями жизни, стремлением дать большие количества в кратчайшее время. Центральным влиянием в его творчестве было влияние Мендельсона и Вебера, что приближало его музыку (особенно инструментальчую) к так наз. „капельмейстерской музыке" Германии начала XIX века. Но он не чуждался и всяких иных влияний (Глинки, Листа, Мейербера, Шумана), впрочем, нивеллируя все резкие черты иных направлений. В современных ему течениях России и Запада он не смог разобраться и претворить их, отчего его по существу старомодное творче-

ство подверглось *стремительному процессу устарения*, при его жизни временно задержанному лишь его колоссальным авторитетом. Не имея возможности приписать его эскизному творчеству *абсолютного* значения, мы тем не менее должны признать за ним большой общественно-исторический смысл. В частности надо отметить, как важные факторы для будущего и как симптомы изменения вкуса потребителя музыки, появление в его творчестве инструментализма, между прочим жанра *фортепианной музыки*, становящейся потребностью среднего класса, и традиционной *сонатной формы* (симфонии, квартеты, трио, сонаты), дотоле игнорировавшейся русским творчеством. Несмотря на свой гениальный пианизм, он не создал (подобно Бетховену, Шуману, Шопену и Листу) своего фортепианного стиля и даже в этой области остался очень старомодным, употребляя и даже не развивая приемы фортепианной техники Бетховена, Вебера и Мендельсона.

Чайковский

Западническая линия, отвечавшая запросам главной массы народившейся с шестидесятых годов *интеллигенции*, основанная Рубинштейном, нашла естественное продолжение в творчестве *П. И. Чайковского* (1840—1893), одного из первых питомцев-„фабрикатов“ только что основанных консерваторий, а как такового,—одного из первых типичных композиторов-*профессионалов*.

Та группа, вкусам которой соответствовало творчество Чайковского и результатом коих оно было, не шла за принципом новизны; ее идеал был: музыка песенная, льющаяся „в душу“, искренне выражающая *простые* человеческие эмоции, но уже не на примитивном, а на культурном, европеизированном музыкальном языке. Русская интеллигенция, воспринявшая внешние формы западной культуры, в них вливала примитив простейших эмоций. Оторванная или, вернее, оторвавшаяся от народа, она чувствовала себя связанной тем не менее с этим народом каким-то нравственным обязательством, но не жила с ним одной жизнью. Эта оторванность и резкое несоответствие носимых идеалов жизни с действительностью налагали на общий тон ее мироощущения *тревожно-пессимистический характер*, но без всякого признака сильной воли к действию, к протесту. Это была группа деклассированных феодалов-дворян, лишенных экономического фундамента и растерянных в новых условиях жизни, оттого вечно и органически недовольных жизнью, но бессильных ее улучшить из-за оторванности от масс и из-за отсутствия в этой группе какой бы то ни было экономической и политической силы. Нетрудно себе представить, каково должно было быть „звукосозерцание“ этой группы: она ждала от музыки простой, ясной, насыщенной эмоцией мелодии, она *не ждала* новизны, изощренности или необыкновенности переживаний, напротив, наиболее жела-

тельны были эмоции самые обыкновенные, будничные, ходовые, но сильные и глубокие. Творчество Чайковского вполне ответило этим запросам, что и об'яснило его быструю и очень широкую популярность среди всех тех групп, которые проходят через „интеллигентский" фазис развития. Творчество это, возникшее в семидесятых годах, развилось под целым рядом влияний, среди которых надо на первом месте поставить *западные* влияния,—на первом плане широко проникших тогда в Россию творений немецких романтиков Шуберта, Шумана, отчасти чрезвычайно популярного у нас Шопена и затем Листа, французской оперы в лице ее виднейших представителей (Мейербер, Гуно, Бизэ). К этим западным влияниям, создававшим тип музыкальной *фактуры*, присоединялись влияния свои, домашние, и на первом плане влияние Глинки, Даргомыжского, старых русских романсистов и даже цыганских песен с их повышенной эмоциональностью и „надрывом". Сравнительно слабо, как и следовало ожидать от интеллигента, оторванного от народной стихии, было непосредственное влияние народного мелоса. Но общий дух *песенности*, охватывающий это творчество, несомненно, в своем происхождении относится к народному корню. К этому комплексу влияний необходимо прибавить еще типичный для русского интеллигента пессимистический, мрачный эмоциональный тонус, склонность к предельной искренности, к душевному надрыву, отвращение от какой бы то ни было культуры чистой формы и академическую консерваторскую выучку, едва ли не в первый раз в России проявленную, которая спаяла все эти влияния и слагающие творчества некоторым техническим навыком, некоей традиционной манерой.

Как профессионал, законный последователь Рубинштейна в его западническом идеале, Чайковский считал долгом проявить свое творчество в наибольшем числе разных музыкальных форм. В этом сказалось, как у Рубинштейна, стремление к *культуре* западных музыкальных форм в России. Формы оперы и романса были, так сказать, уже акклиматизированы давно — теперь была очередь за инструментальными формами: симфонией, сюитой, камерными произведениями, в которые предстояло вдохнуть творческую жизнь — задача, поставленная, но не выполненная Рубинштейном из-за анемичности его творческого дарования. И, действительно, Чайковскому удалось вполне акклиматизировать эти инструментальные формы и связать их органически с общим руслом развития русской музыки, влив в них эмоциональное содержание, в высшей степени соответствовавшее звукосозерцанию наиболее многочисленной группы потребителей музыки. Инструментальный стиль Чайковского, выросший из принципов бетховенских, ценен тем, что ему удалось достигнуть истинного *симфонизма* хотя и иными путями, нежели бетховенские: его крупные инструментальные формы, как бы ни отличались внешне от

классических рецептов, всегда об'единены единой линией динамизма, всегда представляют единое развитие некоего порыва,—качество, упорно не дававшееся многим писателям симфоний после Бетховена. Чайковский, освятивший свою безусловную искренность вдохновения наивно-воспринятой западной традицией, оказался в итоге *большим мастером*, чем даже сам думал и чем думали о нем его современники; и мастерство его, органическое и интуитивное, как и у Бетховена, проявилось с наибольшей яркостью в его *крупных формах*, к которым надо прежде всего отнести его шесть симфоний, его полупрограммные симфонии и увертюры („Манфред", „Ромео и Джульетта", „Франческа да Римини", „Буря" и др.), его трио, квартеты и фортепианный концерт, в котором можно без труда констатировать претворенное, но сильное влияние листовского инструментализма.

Мелос и гармония Чайковского продиктованы главным образом влиянием Глинки и немецких романтиков, из которых Шуман и Лист были восприняты им в „обезвреженном", так сказать, виде, лишенные своего специфического стремления к оригинальности, к новизне. Чайковский не мог не быть консерватором, ибо его миссия заключалась в *сплаве* западных достижений с русским звукоощущением, а не в поисках новых звукоощущений или новых форм. Оттого, даже когда он был под влиянием западных новаторов (Шумана в мелодии и гармонии, Вагнера в его хроматизме, Листа в его программном аспекте музыки), то эти влияния приобретали в его изложении черты всеми приемлемой умеренности. Таков оказался он в своей полупрограммной музыке („Ромео", „Франческа"), потерявшей у него всю остроту постановки самой идеи. Не желая быть оригинальным и тем более новатором, он на самом деле оказался благодаря сильно выраженному творческому гению безусловно оригинальным и сказавшим свое *новое* слово в музыке, которое в итоге оказалось более веским, чем даже слово, сказанное Глинкою, на весах европейской оценки.

Природная песенность его стихии влекла его, как и вся русская музыкальная история, к первичному руслу *оперы* и *романса*. Любопытно, что приемы песенного творчества он искусно умел перенести и в инструментальную сферу. Его романсы и оперы — естественное продолжение бесхитростного оперного и романсного искусства Глинки и Рубинштейна. В опере он под сильным влиянием французских образцов и также лишен органически стремления к превращению оперы в музыкальную драму. Его оперы ряд „сценических романсов" лирического или лирико-драматического содержания. Он оставался лириком и в симфонии, и в опере, отчего ему в голову не приходило ломать лирические формы арий и ансамблей во имя драматического идеала, как было у Вагнера. Его „антивагнеризм" отсюда сам собою вытекает, как вытекает он

и из общего его консервативно-пассивного звуко- и миросозерцания. Его идеал, вскормленный консерваторской традицией, был прежний мастер-музыкант-ремесленник, бесхитростно, но умело работающий свое дело. Никаких засилий идеологии, философских предгосылок творчества. Его ремесленничество, подобное рубинштейновскому, но более серьезное и глубинное, вело его к усидчивости, быстроте и продуктивности в работе, беспримерной в русской музыкальной истории, и к его принципу постоянного, неусыпного сочинительства вне зависимости от „вдохновения". Это придавало его облику очень четкие контуры не дилетанта, а настоящего *профессионала*, это же способствовало появлению из-под его пера массы средней и даже плохой музыки, отмеченной ремесленным уменьем, но сильно расхолаживающей впечатление от кульминационных пунктов его творчества.

Чайковский, типичный дворянский интеллигент, с характерным для этой группы мироощущением и эмоциональным тоном, в этом последнем пункте разделил и общую историческую судьбу дворян-интеллигентов. Его эмоциональный план спаивался из элементов надрывно-„цыганских" настроений, из пессимистического лиризма русской песни и трагических, но не титанических штрихов. Радостная эмоция ему чужда и вклинивается в его творчество, как нечто внешнее, об'ективно наблюдаемое и потому сравнительно холодное. Таковы финалы его симфоний, его народным духом окрашенные оперные моменты, долженствующие быть радостными. Тем не менее весьма рискованным является довольно часто встречающееся связывание имени Чайковского с реакционными настроениями и мрачной эпохой 80-х годов. В мрачном пессимизме души Чайковского отразилась не столько эта именно эпоха, а тысячелетняя тоска русского народа, обусловленная всей его историей, а от момента текущего для Чайковского характерен, как влияние, западнический дух и просвещенный академизм — общий тон дворянской интеллигенции его времени (70—80 годы). Более основательной можно счесть связь эмоционального тона творчества Чайковского *с элегической скорбью дворянского класса, лишенного* в связи с освобождением крестьян *с 60-х годов своего экономического преобладания и утрачивающего в связи с этим всякую „радость бытия"*. Вялый и нежизненный экономически, многими столетиями отученный от труда, дворянский класс не мог даже бороться против торжествующей буржуазии и без боя отступал со своих экономических позиций, оставляя лишь в себе тихую скорбь по угасающим устоям старого феодального быта, поэзию заглохших дворянских усадеб и одновременно—неприятие народа, восприятие его лишь в сантиментальном или же в гротескном аспекте. Вот эти черты, действительно, в сильнейшей степени отражены в творчестве Чайковского. И сам он, обезземеленный дворянин, разоренный,

но с утонченной психикой, экономически нежизнеспособный, но с тонкими потребностями, был живым носителем идеологии деклассированного дворянства, оппозиционного „из досады" к правительству, сдавшему часть его позиций новому классу.

Сантиментально-суб'ективное претворение народной песенности, неспособность вполне слиться хотя бы художественно с *бытом* народа и вытекающая отсюда *стилизация* быта очень характерны для Чайковского. Народно-бытовые штрихи мелоса в его творчестве лишены своей специфической заостренности, приглажены, „об'европеены". В этом он близок своим предкам, как Глинке, Даргомыжскому, даже Рубинштейну. Эта же стилизованность в связи с слишком большой зависимостью всего эмоционального тона Чайковского от мироощущения такого специфического класса, как „деклассированная дворянская интеллигенция", служит доныне известным препятствием к признанию творчества Чайковского в широком европейском масштабе (как и Глинки, и Даргомыжского). В Германии и в Англии, где воспринимается внешняя его оболочка, его мастерство, он пользуется признанием; во Франции же, где лик дворянского интеллигента уже незнаком, где настроения бесс'льной тоски задушены деловым пульсом буржуазного мира, где от музыки требуют веселья или изысканности, там Чайковский остался вполне чужд, несмотря на формальную близость его Мейерберу и Бизэ. И до сих пор круг „потребителей" музыки Чайковского в самой России естественно совпадает с „деклассированными", кто бы они ранее ни были, интеллигентскими сферами или входящими в эту интеллигентскую сферу *).

Ларош. Подобно тому как *Одоевский* был идеологом группы Глинки и его эпохи, а *Серов*—промежуточной и колеблющейся эпохи „разветвления" на западников и „славянофилов", таким же образом *Ларош*, обруселый француз, является идеологом академизма и консерваторской эпохи. Его блестящее критическое дарование не было должным образом оценено в свое время, да и вообще он не совсем попал во время, ибо его идеологическая позиция не была подкреплена реальными и совершенными творческими достижениями как бы то ни было в его время. В своей эстетической позиции Ларош являлся „ганслик-ианцем"—сторонником чистой „музыки форм", и эта крайняя и неглубокая по существу эстетическая позиция не разделялась даже такими убежденными консерваторами, как Рубин-

*) Стереотипная параллель Чайковского с Чеховым не выдерживает критики. Чехову свойственна сатира и ирония, отсутствующая у Чайковского всецело. Чехов – сознательный идеолог определенного направления; Чайковский совершенно бессознательно следует социологическому компасу своей группы. Если уж строить параллели, то скорее Тургенев будет аналогом Чайковского, что и хронологически вернее, ибо музыка всегда в социологической реакции отстает от литературы, и то, на что отвечало в 60–70-х годах творчество Тургенева, только в 80-х годах могло отразиться в музыке Чайковского.

штейн и Чайковский. Большее и более своевременное значение оттого имела его защита академической эрудиции и западной техники, в которой молодая русская музыкальная педагогия весьма нуждалась. Крайнее гансликианство, как порождение внешнего эстетизма в русском круге, было преждевременным, ибо оно органически связано с развитой и пресыщенной буржуазной культурой, в то время еще отсутствовавшей. Роль Лароша оказалась потому суженной и значение его сильно уменьшенным по сравнению с тем, что он мог бы дать.

В то время как западническая „академическая" ветвь дала кульминационные достижения в лице Рубинштейна и Чайковского, национальная, выросшая из исконного русского дилетантизма, ветка дала огромное явление „могучей кучки" группы пяти композиторов „русской национальной школы" (Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков).

Новая русская школа. Национальная школа явилась как бы результатом *отбора более ярких признаков*, заложенных в национальных явлениях Глинки и Даргомыжского. Тип звуко- и мироощущения, явившийся предпосылкой для такого отбора, был результатом очень смешанных веяний: нарождающегося в 50-х годах *народничества*, уже сформировавшегося *славянофильства*, духа *революционного новаторства* в искусстве, шедшего с Запада вместе с творчеством новых гениев—Берлиоза, Шумана, Листа (в меньшей степени Вагнера), еще у Глинки и у Даргомыжского существовавшего стремления к музыкальной *изобразительности*, к „*звукописи*", и ряда иных, второстепенных. Группа „национальной школы", составленная почти из сверстников (Кюи, Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков), возникшая в 50-х годах, была, естественно, составлена из *дворянской*, почти единственной тогда, *интеллигенции* и образовалась в самых верхних, аристократических слоях общества (Кюи—эмигрант-аристократ, Римский-Корсаков—один из древних бюрократически-военных родов, Балакирев—старая дворянская ветвь, Бородин—владетельная фамилия грузинских князей, Мусоргский—из мелкой дворянской знати и т. д.). Анализ слагающих и формирующих идеологию этой группы факторов неминуемо убеждает, что основным идеологическим тоном тут должна была быть *славянофильская закваска*, которая являлась естественной платформой крупного дворянства в реакционную, военно-дворянским милитаризмом насыщенную николаевскую эпоху. Мысль об *особой провиденциальной миссии* России, основная в славянофильском катехизисе, есть, в переводе на обычный язык, традиционная великодержавная мечта феодального класса, который в эту именно эпоху принужден был постепенно переходить от феодальных форм к капиталистическим: дворянство выступало в роли буржуазии. Непрочность его квази-буржуазного положения, основанная на продолжавшем существо-

вать рабском труде и тех естественных эксцессах, которыми порабощенный крестьянский класс реагировал на свое анахронистическое положение, порождала специфические явления „кающихся дворян", этим фактом своего „покаяния" как бы „психологически" откупавшихся от ненормальности рабовладения. Кающийся дворянин приобретал иногда „народническое" обличье, но не переставал быть в душе и в экономических устоях феодалом-буржуа, мечтавшем об империалистическом под'еме России и о ее сверх'естественной миссии, основанной на господстве феодальных устоев — царизме, дворянском господстве и патриархально-помещичьем строе. Вот такова была естественная идеология среды, из которой произошла „кучка", как в лице своих активных творцов, так и своего критика-идеолога—*В. В. Стасова*, игравшего по отношению к кучке ту же роль, как Одоевский—к Глинке, а Ларош—к Чайковскому и Рубинштейну.

Нетрудно обнаружить, что эти черты типичного славянофильства, с некоторой (незначительной) примесью „кающегося дворянина", являются господствующими в тоне миро- и звукоощущения кучки, которая в своем творчестве отражала тип звукосозерцания *помещичьего*, спокойно-созерцательного и об'ективно-наблюдательного быта, склонного к известному *скепсису* по отношению к народным бытовым формам, но скепсису, проникнутому некоей *симпатией* и специфическим *коллекционерским* оттенком. Помещик-эстет с любопытством и любовью собирал элементы народного быта и художественно их преображал, оставаясь по существу в стороне от этого быта. Все идеологические основы кучки можно вывести из этих предпосылок. Порожденные той же эпохой *народничество* в литературе и *передвижничество* в живописи, при всем сходстве внешних проявлений („реализм", „национализм"), отличаются именно *меньшей зависимостью от славянофильства* и меньшей пронизанностью идеологией феодального класса, а в связи с этим и большей „общественностью", „агитативным" значением. Творчество кучки было в сущности совершенно лишено столь характерного для народников и передвижников *элемента агитации* и социального протеста. Даже в наиболее ярком из кучкистов—Мусоргском—характерно именно *смакование быта*, как художественной ценности, своеобразный дикий эстетизм варварства, а *не протест против этого быта*. Мусоргскому, Бородину ценны, нужны были именно эти Борисы, Хованские, Скулы, Ерошки, юродивые, как элементы красочного, незаменимого быта, а не как антисоциальные фигуры, выводимые ради сатиры и протеста. Культ абсолютной ценности всех проявлений народа-богатыря, вытекающие отсюда *реализм* и *изобразительность*, основанные на идеализации существующего быта, характерное устремление сюжетности всего творчества в *глубь веков*, в *легендарную даль*, когда быт был еще ярче и чище,—живое и могу-

чее *отрицание европеизма* и *прогресса вообще*. Композиторы кучки зовут к былинной легендарности, к богатырской эпохе (Бородин), к красочному быту, даже в уродливостях своих признанному эстетически ценным (Мусоргский), к сказке и фантастике (Римский-Корсаков), к восточному растворению чувства и отрицанию европейской культуры в красочности и легенде Востока (все вместе). Их тон мироощущения—социологически *ультрареакционный*; эстетически, как всегда бывает у представителей угасающего класса, *резко-прогрессивный*. „новаторский" *), смакующий все это гастрономически и в то же время неуловимо скептически, извне как-тс относящийся к этому миру и быту, воспринимаемому слишком *эстетно*. Отсюда проистекают и другие свойства музыкальной мысли кучки: *народность* музыки, ее связанность с национальным мелосом, признанным частью самодовлеюще-ценною народного быта, глубоко-*оригинального* на расценке европейского искусства, удовлетворяющего эстетскому требованию *новизны*: далее, стремление к *новым формам*, предпочтение самых последних „гастрономических" достижений Европы, которую славянофилы хотя и отрицают, но не прочь взять у нее даже язык (не только музыкальный, но и разговорный), культ Шумана, Берлиоза, Листа, упадочническая в сущности истонченность всей музыки кучкистов, их любовь к прямому, острому, вкусному, колоритному. Новый, *небывалый музыкальный язык должна создать славянофильская Россия*,— отсюда все эти постулаты новаторства и новизны, братанье с левым флангом европейского искусства, братанье невольное, ибо подражание вовсе не входило в их программу, а пришло неминуемо, само собой, как следствие общего течения музыкальной истории. Они зовут от Европы к Востоку, к красочному доисторическому и легендарному миру, они, как „враги Европы", констатирующие смерть и тупик ее цивилизации и видящие мировую перспективу в одной России, презирают школу, традицию, культивируют *сознательно дилетантизм* и неминуемо попадают в плен той самой Европы, от которой отворачивались, именно в сферу влияния тех *новых течений* музыки, которые там возникли, как протест против академизма, против классичной архитектоничности музыкального искусства, как прорыв индивидуального освобожденного духа в мир интуиции, а у нас, у которых протестовать было не против чего, ибо засилья традиции и не было, они взяты были инстинктивно и незаметно, как самые близкие к типу звукосозерцания кучки в ту эпоху, ибо дилетантизм членов кучки лишал их возможность самим находить, а лишь давал повод брать готовое, но подходящее.

---

*) Вообще „передовизм" в искусстве обратно пропорционален социологической левизне. Опирающаяся на наиболее широкие слои революция в искусстве принуждена базироваться на наиболее доступном, агитативном, первобытном и простом.

В этом отношении кучка, действительно, *ближе всего к Глинке и Даргомыжскому*, которые были до известной степени подобными же невольными идеологами славянофильства и порождением того же класса. Что „народничества" настоящего в кучкистах, как и в Глинке с Даргомыжским, не было, ясно не только из классового анализа состава кучки, но и из того, что все эти эмбрионы народничества, бывшие лишь одним из отражений „кающегося дворянина" в образе славянофила, быстро исчезли, коль скоро „каяться" стало не надо. Идеология кучки, общая и четкая вначале, *быстро стала распадаться после того, как феодальное славянофильство стало анахронизмом* пред этой развивающейся буржуазией. И мы видим, что Балакирев, более всех прямолинейный, впадает в „черносотенство" и перестает творить, Мусоргский становится мистиком, Римский-Корсаков окончательно замыкается в „сказ", в эстетизм и переходит в буржуазный профессиональный лагерь, а Кюи покидает вовсе национальную почву, ему, впрочем, и без того чуждую.

В начале деятельности кучки (70-е годы) ее музыкальную платформу можно охарактеризовать словами: *национализм, новаторство, изобретательность.* Новаторство было в сущности порождением отвращения к традиции, а это последнее само явилось результатом органического дилетантизма членов кучки. Они все были сперва *не профессионалами*, а любителями и вели ожесточенную войну с профессионалами-академистами Рубинштейном и Чайковским. И здесь можно уловить момент социологический, момент *борьбы феодального, кустарного производства-развлечения с нарождающимся организованным производством музыки специалистами*, производством более напряженным и более совершенным. В сущности более „левое" с точки зрения эстетизма искусство ранних кучкистов в социологическом аспекте оказывается более *правым*, чем профессиональное искусство Чайковского. Первое есть не что иное, как *последняя вспышка дилетантского феодального кустарничества*, второе есть заложение фундамента профессионализма, *организация композиторского рабочего.* Но сдача кустарных позиций была неминуема, и она произошла даже в недрах самой кучки, как увидим ниже.

Малая продуктивность производства — основное свойство феодального кустарничества. Этой минимальной продуктивностью, об'ясняемой экономически, как разрыв этого производства с основным заработком, отличались и Глинка, и Даргомыжский, и Бородин, и Мусоргский, и Балакирев. Последний ухитрялся даже одну симфонию писать сорок лет (1856—1897). Ясно, что при условиях все развивающейся аудитории и растущего спроса на музыку профессионалы оказывались в лучших условиях. Формой обмена служила тут не только простая денежная единица, в коей феодальная группа была и не так, быть может, заинтересована, но и *чисто-композиторская слава* и *честолюбие*.

В конечном итоге и грубая экономика имела значение, ибо большая часть композиторов национальной школы оказалась к 70-м годам деклассированными и жила музыкальным заработком. Наиболее пронизанные феодальной идеологией не смогли бороться и погибли: Мусоргский в буквальном смысле слова, умерши в нужде, а Балакирев в переносном, отошедши от мира и впав в характерную черносотенно-мистическую ипохондрию. Другие (Римский-Корсаков) решили приспособиться к новым условиям и выработать в себе профессионалов. Борьба академизма и профессионализма с кустарным дилетантизмом таким образом *закончилась в пользу первого.*

Как ни много общих черт у представителей „национальной школы" в творчестве и в образе мыслей, как ни умножались эти черты сходства от их *постоянных общений между собой*, но у них были и очень сильные и очень существенные индивидуальные различия. Сходство базировалось на общих истоках творчества и вкуса и на органическом и общем подражании Глинке, Даргомыжскому, Шуману, Листу, Берлиозу у всех. У Глинки и Даргомыжского заимствованы были стихия народного мелоса и гастрономическая склонность к смакованию деталей, а также культ *реализма*—стремление к области вокальной музыки, и тут—максимальное приближение к мелодическому профилю естественных интонаций речи. Развитие шло тут по линии, по которой ранее развивалось русское искусство (опера, песня, романс, изобразительная музыка). От Шумана были заимствованы утонченность и гармоническая пикантность, от Берлиоза и Листа—пышный оркестровый колорит, рапсодические формы музыки и *программность*. Влияние Берлиоза и Листа было наиболее сильным и доходило до детализации (шабаш из фантастической симфонии „Ночь на Лысой горе", „Ночь на Триглаве" и много подобных аналогий), до прямого заимствования, особенно в области так называемых „оригинальных гармоний", оригиналы коих большею частью находятся у Листа и Шумана. Любопытно, что коль скоро все авторы „кучки" сходили с почвы национального мелоса и шумано-листовских влияний, то немедленно *впадали в чрезвычайно бледный и мало оригинальный тип музыки*, отдающий главным образом французскими оперными композиторами. Таков был Римский-Корсаков в своих второстепенных операх и романсах, таким же оказывался Мусоргский в иные моменты, когда сходил с родной почвы. Единство кучки первое время поддерживалось авторитетом и нивеллирующим влиянием вкуса Балакирева,—

Балакирев. вкуса утонченного, но довольно узкого и деспотичного. Как композитор, *Балакирев* (1835—1911) явился типично *второстепенной фигурой*: он не обладал техникой, но владел рядом хороших *рецептов и приемов композиции*, которым деспотически обучал учеников, и был отличным пианистом. Медлительный и ленивый в творчестве, он оставил очень

мало сочинений, в которых преимущественно развивал русский и восточный мелос, комбинируя его с изощренной насыщенностью шумано-листовских гармоний, приемами оркестровки, взятыми из арсенала Листа и Берлиоза, и довольно характерным фортепианным стилем. Его стиль не избег однообразия, но тем не менее такие его произведения, как „Тамара" или „Исламей", получили мировую известность.

Ц. Кюи. *Цезарь Кюи* (1835—1917) из всей кучки стоит особняком, *как мало затронутый национализмом мелоса*. Кюи—француз по происхождению—более европеец, и хотя его симпатии были на стороне новаторов, но творчество его, оторванное от обусловленной национальностью оригинальности, быстро впало в бесцветность и подражательность. В сущности то же самое происходило изредка и с другими авторами кучки, но у Кюи это явление носит постоянный и органический характер. Довольно изящный (наследие французской культуры) и выработанный в деталях (влияние Шумана), Кюи—типичный *миниатюрист* и хотя пробовал силы свои и в опере, но и в ней не поднялся до динамического драматизма. Его быстро устаревшее творчество ныне имеет только исторический интерес, а его критические статьи, в которых он вначале существования „кучки" развивал ее идеологию, могут служить образцом суб'ективной критики, основанной только на личном вкусе. Его миниатюризм и французская закваска музыкального ощущения были причиной того любопытного факта, что он, приветствуя Листа и Берлиоза, явился одновременно противником Вагнера, германские основы звукосозерцания которого ему были чужды, а циклопичность и титанизм мысли угнетали его миниатюрную душу. Этот антивагнеризм, подкрепленный дурно понятым „вагнеризмом" Серова, авторитетом Кюи долгое время держался в недрах русской школы и был изжит только к девяностым годам, и то не вполне *).

Мусоргский. *М. Мусоргский* (1835—1881) по одаренности своей является самой яркой фигурой „кучки" и, должно быть, в историческом перспективе самым гениальным творцом всей русской музыки XIX века. Идеологические черты русской школы в его творчестве приобретают *особую выпуклость*, и не лишено вероятия то предположение, что вообще творческим вдохновителем и музыкальным „изобретателем" для „кучки" являлся именно Мусоргский; но его предельный дилетантизм, техническая беспомощность и слишком большая артистическая обидчительность были причиной того, что масса его творческих мыслей не выходила *из стадии эскиза*, и даже наиболее крупные его творения остались в незаконченном и необделанном виде. Этими многочисленными мыслями в момент их рожде-

*) Кюи было написано несколько опер („Анжело", „Вильям Ратклиф", „М-ль Фифи", „Капитанская дочка" и др.) и много романсов, которые, как и его оперы, однако, не удержались в ходовом репертуаре.

ния „in statu nascendi“ вольно или невольно пользовались его товарищи по группе, вследствие чего нельзя не удивляться порой яркой общности некоторых типов музыкального звучания у Мусоргского, Бородина, Балакирева и Р.-Корсакова, невольно обличающих свое происхождение от некоторого общего источника.

В Мусоргском более всего характерно его отношение к внешнему миру,—отношение человека, проникнутого звуковым мироощущением и оттого *звуковым образом реагирующего* на всякую внешнюю данность мира. Все внешние впечатления у него превращались в метафорически-связанные с ними звучания. Мусоргский оттого—*крайний реалист*, даже „натуралист“, со страстностью коллекционера ищущий всюду сюжетов для звукового запечатления. Он очень далек от какой бы то ни было тенденции и агитации (что резко отличает этого типичного феодала-эстета от высших близких ему живописных „передвижников“ или поэтов типа Некрасова, с которыми его часто сближали, но которые все насыщены тенденцией). Он—*ироник*, даже сатирик, но *не агитатор*. Всюду ищет он лишь ярких бытовых черт, ярких и „редких экземпляров“ и нигде не „бичует“, не выявляет своего суб'ективного настроения и оценки явлений. В сфере мелоса он—тонкий наблюдатель, жаждущий музыкой подметить мелодические контуры человеческой речи и тем сделать свою мелодию жизненней и *выразительнее*. В этом отношении он—непосредственный и сильный продолжатель натуралистических, декламационных идей *Даргомыжского* в его „Каменном госте“. Музыка для него—*средство и модус выражения*, но нигде не самоцель; цель же—звуковое отражение внешнего мира, жизни. Отсюда его ненависть против всяких традиций и канонов, переходящая в „идиосинкразию“ и в форменную борьбу против музыкальной техники, ибо в последней он видел только одни *путы*, сковывающие возможность воплощения. Реалистическая эстетика Мусоргского, впрочем, вообще *очень наивна*, проникнута примитивным представлением о *подражательных функциях искусства* и, к счастью, далеко отстает от его художественной практики; крайнее ее выражение имело себе место в „Женитьбе“—опере на неизмененный текст комедии Гоголя. Из этой эстетики он выводил и свои стремления к мелодическим контурам, подобным речевым, и свою вражду против академического, яко бы „условного“ искусства. Он был исключительно прямолинеен и не задумывался все свои мысли воплощать в *наиболее резком*, плакатном тоне, вызывающем, нарочито заостренном. Музыка в роли „средства“ не может не *проиллюстрироваться* хотя бы отчасти и творения Мусоргского оттого изобилуют „изобразительными“ прозаизмами, в коих музыка играет роль иллюстратора и изощряется в остроумных звукоподражаниях и метафорах. Нет сомнения в том, что остроумие и находчи-

вость у Мусоргского часто перевешивают исконную песенную, лирическую стихию музыки и придают его творчеству характер любопытного, даровитого, но одностороннего гротеска. Но на ряду с этим и лирическая стихия у него в высшей степени напряженна—он дает *лучшие песенные моменты русского искусства*, дышащие неслыханной до него эпической мощью и величием, и глубоко созвучные стихии народного мелоса, характерные черты которого он, как тонкий наблюдатель, умел гениально подметить. *Эпизм* Мусоргского — естественный результат его наблюдательского отношения к миру. В его музыке и мелосе мы слышим не его психику, но мир окружающей его природы и психологии людей, в его психике преломленный. „Борис Годунов" (1870) является его центральным произведением. Менее всех других кучкистов он отдал дань непосредственному подражанию Западу. Но его техника композиции не только была несовершенна, как думали современники: она еще в большей степени была *несвоевременна*, он робко и неуверенно нащупывал приемы, которые могли оплодотвориться и развиться лишь спустя десятки лет, при изменившемся общем среднем звукосозерцании потребителя музыки. Только XX век понял многое из Мусоргского, ранее непонятное и дикое, и переоценил многие его технические недочеты в художественные искания неведомых будущих путей. Большая часть других его крупных композиций осталась незавершенной, как оперы „Хованщина", „Сорочинская ярмарка" и множество других. И все это было приведено в вид, годный для исполнения, Р.-Корсаковым, который, однако, сильно смягчил многие резкие характерности мыслей Мусоргского и как бы „обезвредил" их, лишив их самого в них яркого, смелого. Он носился с грандиозными планами (что очень типично для вырождающейся культуры, в данном случае дворянской, и не имел терпения их даже начать выполнять *). Даже его единомышленников раздражала небрежность его отношения к собственному музыкальному ремеслу. Изменение общего социального профиля, происшедшее в России на его глазах (60—80-е годы), не могло не отразиться на смене его мироощущений, и мы действительно видим в конце его пути сдвиги в сторону *мистицизма*, притупление интереса к быту и к внешней изобразительности и *возрастающий психологизм* музыки, углубление ее, достигающее кульминации в его цикле романсов („Без солнца"). Задвинувшийся над феодальным миром исторический покров превратил Мусоргского из коллекционера ярких черт быта в мрачного мистика, полубезумного пророка неопределенной религии, в искателя исступленного экстаза Мрака и Смерти („Хованщина", „Песни и пляски смерти"). Неприятие внешнего, реального мира, шедшее на смену первоначальному любовно-

*) Сюда относятся, например, замыслы его исторической трилогии, одной из частей которой должна была быть „Хованщина".

об'ективному в него вглядыванию, сказалось и в его творческом мрачном отражении. Мусоргский последних лет, психолог, пессимист и мистик, как носитель мироощущения деклассированного феодального круга в эпоху фактического торжества капитализма, становится подобен индивидуалисту *Чайковскому* по внутреннему типу творчества. Мусоргский умер, постепенно утрачивая работоспособность, в 1881 г. от последствий жестокого алкоголизма, которому предавался всю жизнь, благодаря которому он постепенно из блестящего офицера-гвардейца превратился во что-то в роде семинариста-забулдыги. что, впрочем, его лично удовлетворяло, ибо на „дне" он находил несравненно больше „красочных типов" и больше яркости эмоций, больше близости к почве, к народному источнику. Но мировое значение, несмотря на его исключительную непродуктивность, было подчеркнуто его всеевропейским признанием, наступившим начиная с XX века, и в частности—его огромным влиянием на новую французскую музыку, в лице Дебюсси и Равеля развивавшую многие из его принципов и даже деталей его манеры.

Бородин. *Бородин* (1834—1887), подобно Мусоргскому, жил и остался типичным дилетантом. Его музыкальная одаренность представляется очень значительной. В сфере настроений он—*эпик*, подобный Мусоргскому, но ему свойственен преимущественно мощный, богатырский пафос и лиризм в противоположность „назойливому ковырянию" Мусоргского в психологии и в звуковых отражениях реального быта. Диапазон его творчества, впрочем, *не велик*, и манера его в высшей степени однообразна, при всей своей яркой и насыщенной красоте. Мелодия и гармония Бородина в равной мере интересны и даже обладают некоторой *прямотой*, напоминая Шумана и даже Вагнера своей изысканностью. Отдавая мало времени музыке *), он был очень мало продуктивен, при чем центральным его творением является (им не оконченная) опера „Князь Игорь". Сходя с дороги песенного (русского и ориентального) национализма, Бородин обнаруживал менее всех кучкистов склонности при этом впадать в бедность музыкального изобретения, даже, напротив, иногда тут он давал интересные развития, напоминавшие ближе всего любимого кучкистами Шумана, а часто родственные Григу (непосредственное влияние последнего, впрочем, мало вероятно). Бородин интересен, как автор непрограммных инструментальных опытов (симфоний и квартетов) в первый раз после длительного и убежденного игнорирования формы симфонии русской школой. Правда, его две симфонии слишком не динамичны в развитии и „эпичны", его манера слишком свя-

*) Он был, кроме того, химиком, профессором военно-медицинской академии.

зана с оперой, что делает эти симфонии подобием разросшихся оперных антрактов или лишенных пения „инструментальных" оперных сцен, но самая попытка симфонизма и камерного стиля значила многое, в частности знаменовала отказ от чисто-оперных, вокальных и „изобразительных" традиций первичной русской школы, отказ от непримиримости к „академистам". Это тоже была частичная сдача позиций профессионализму, развивавшему свои силы, опиравшиеся на социальные условия.

Римский-Корсаков. *Н. Римский-Корсаков* (1844—1908) начал, как типичный „кучкист", сторонник крайних берлиозовских программностей и „русских" начал. Его сфера была сразу отмечена, как устремление к миру *сказочному, к доисторическому, к фантастике*, где нашло себе применение его остро развитое чувство фантастического *звукового колорита*. Хотя все кучкисты, по наследию от Берлиоза и Глинки, были прекрасными колористами-инструментаторами, но Римский-Корсаков в этом отношении явился наиболее совершенным мастером. Несколько суховатый и даже рассудочный по типу таланта, он брал умом и *знанием* там, где не мог взять стихийным вдохновением. Оттого в его творчестве менее стихийности, менее непосредственной вдохновенности, чем в других крупных кучкистах, хотя его творчество любило вращаться в области стихийных настроений (фантастика сказки, звукопись природных явлений). *Наименее ярко в его творчестве мелодическое изобретение*, которое жизненно лишь, покуда он берет (что он очень часто делает) готовые народные напевы. Собственная мелодика у него чрезвычайно бедна и делается вовсе тощей, коль скоро он сходит с народной (русской или восточной) почвы. Впрочем, интуитивно сознавая свою бедность мелоса, Р.-Корсаков предпочитает и быть почти исключительно *гармонизатором и инструментатором народной мелодии* (большая часть его мелодий заимствована им из сборников русских песен). Гармоническое его изобретение свежо и всегда умно и рационалистично, хотя и навеяно гармоническим складом мыслей Листа, и с особой яркостью проявляется в сфере изобразительной *фантастики*... От Листа же у Р.-Корсакова некоторая разрывчатость музыкального письма, нередко обращающаяся в сухую *схематичность*, в рапсодическую кусочность. Корсаков соединяет в себе как бы два различных по существу стиля: один, обусловленный народным мелосом и его гармонизацией, протекающей в сущности в традиционных, даже несколько академических, простых гладких формах. Другой—безмелодический, сопряженный со звуковой изобразительностью, с задачей звукописи и сказочной фантастикой, идущий от Листа и Берлиоза, отчасти от Вагнера, чуждый всецело национального момента и даже какой бы то ни было связанности с народными ладами, хроматический по самому существу. Эти два стиля сосуществуют рядом, но как-то *не противоречат* один дру-

гой. В сущности в Римском-Корсакове, как в менее стихийном и более рациональном таланте, только более резко проявилась та двойственность, которая существует у всех мастеров русской школы и которая есть не что иное, как их черты *двойной наследственности*, с одной стороны, от Глинки, а с другой—от Берлиоза-Листа, недопретворенные и не связанные друг с другом вследствие дилетантизма и рецептного, случайного характера их техники. У Р.-Корсакова первый стиль—народный—высказывается в нарочито-простых гомофонических формах, даже по колориту; второй стиль—фантастический—в нарочито-*изысканных*, красочных.

Для Римского-Корсакова характерно жизнеощущение и звукоощущение созерцательное, спокойное, эпическо-сказочное, овеянное пантеистическими настроениями, столь характерными для славянства вообще и в частности для *помещичьего* мироощущения. Этот пантеизм и *солнечность*, яркое чувство природы, глубокая привязанность к ней несколько притупляют впечатление от общей *рациональности* его музыки. Среди русских художников, пессимистических, трагических и мятущихся, даже в спокойствии мрачных, он спокоен, радостен и прозрачен невозмутимо. Но в этом спокойствии есть нечто от *иронического* отношения ко всему этому *сказочному*, легендарному миру, есть момент „*игрия*“ в него, есть эстетствующая поза человека, сознательно смотрящего на все это, как на „сочиненное“, как на „не-быль“. Оттого лирика и индивидуальный пафос совершенно чужды Р.-Корсакову; он знает только *пафос повествования*. Звуковая изобразительность при его мастерской оркестровой палитре, взявшей лучшее у Берлиоза и Листа, достигает у него наибольшей силы и особенно изощряется при звукоописании настроений и ощущений *природы*, которая вообще является наиболее ценным слагающим его мироощущения, спокойного и светлого, так что даже *смерть* в его творчестве является всегда как бы окутанной смягчающими красками, является в образе *явления* наравне с явлениями природы, примиряющая и даже радостная (ср. смерть Снегурочки, Кащеевны, Волховы, Февронии). Он и сюжетов искал таких, в которых эта примиренность наиболее ярко выражена. Рационализм его психического склада, впрочем, не позволяет с точностью удостоверить, была ли эта примиренность, это живое отрицание пессимизма действительной частью его „примиренной“ психологии или же только умной маской сравнительно сухого эстетизма, не желающего психических бурь, их боящегося, манерой, рассудительно отмежевывающей творческий мир от слишком сильных переживаний и выбирающей их „в меру“, как приправу. Классовый анализ среды Р.-Корсакова, его породившей, может дать некоторые данные в пользу последнего взгляда.

Путь развития Римского-Корсакова—наиболее длинный и сложный из всех кучкистов. Как наиболее рациональный и наименее стихийный из них, он первый убедился, что догмат отрицания техники, выставленный идеологами кучки, не соответствует времени, и первый собственноручно сдал часть позиций торжествующему *профессионализму*. Начав свою композиторскую карьеру дилетантом, последователем и подражателем Листа, Берлиоза, Глинки и даже Кюи, слепым следователем рецептной техники Балакирева, он потом проходит настоящий стаж профессионализма и становится типичным *академистом*, обнаруживая при этом наибольшую среди всех кучкистов широту взгляда и *восприимчивость к новым явлениям*. Почти все ранние сочинения Р.-Корсакова *переделываются им в зрелом возрасте*, и, помимо того, он обнаруживает огромную, чисто-профессиональную *продуктивность*, совершенно несравнимую ни с одним из других деятелей кучки.

Его настоящая область—*опера*, притом в первую очередь-опера *сказочная, легендарная, фантастическая* („Снегурочка", „Кащей", „Сказка о Салтане", „Сказание о Китеже", „Золотой петушок", „Млада", „Садко"), затем уже историческая („Царская невеста", „Псковитянка") или бытовая. В меньшей мере отдает он дань программному и изобразительному симфонизму („Антар", „Воскресная увертюра", „Шехеразада"), романсу и еще в меньшей степени чистому академическому инструментальному стилю. Он воспринял академическую технику для того лишь, чтобы ею покорить родной ему мир изобразительной музыки, но не для того, чтобы овладевать чуждыми формами, в которых он только изредка производил опыты, но не давал достижений. Его музыкальное изобретение, выливавшееся в разнообразных *видах*, в итоге само по себе *не очень разнообразно* и в особенности в последние годы впадает *в схему и в манеру*. По мере своего художественного роста Корсаков сумел впитать в себя, хотя и далеко неполностью, и упорно не дававшегося другим кучкистам *Вагнера*, и претворить его по-своему, и даже *совсем новые течения*, возникшие уже на пороге XX века: он не остался глух к Григу, претворил в себе *импрессионизм*, сумел воспользоваться для своей палитры новыми красками, добытыми современностью (Ребиков, Дебюсси). *Крайним новатором он никогда не стал*, но всегда был умным мастером, умевшим хорошо использовать и претворить все, что он находил в своем музыкальном опыте, и даже крайности музыкальной мысли связать с общим руслом академизма. Но попутно с ростом техники и все совершенствующегося мастерства мы наблюдаем в Римском-Корсакове все увеличивающуюся *скудость вдохновения* и замену его *умной схематичностью*, своей расчетливостью производящей иногда большое впечатление, хотя и несвободное от некоторого „геометризма".

Римский-Корсаков наиболее ценен в аспекте *преодоления импрессионизма*, как один из почти вполне осознавших свое творчество художников. Но самая сфера его осознания не глубока: в его исскустве не так много *тайны*, и потому самое осознание облегчается. Несмотря на то, что в его творчестве очень легко указать влияние и даже подражание (Листу, Берлиозу, Глинке, Шопену, позднее — Вагнеру, Григу и даже Ребикову), его облик все же очень характерен и рельефен, а стиль его совершенно специфичен. Его *общемировое значение несомненно*, как и Мусоргского, и доказывается его неоспоримым (вместе с Мусоргским) *влиянием на французскую новую школу*, а также массой его явных и скрытых последователей внутри России, среди которых некоторые уже достигли известности (Стравинский). На его примере можно рельефно видеть, как под влиянием и натиском совершенно иных экономических условий, создающих иные тоны звукосозерцаний, прежняя славянофильская идеология феодальной эры (до 60-х годов) уступает место разрозненной „интеллигентской" идеологии („сказочничество", явившееся как бы отсветом славянофильских идей, потерявших свою остроту), и рождается постепенный переход к буржуазному уже эстетству (импрессионизм, схематическая манера последних лет), которое связует изначальное эстетство славянофилов с эпохой начала XX века.

Распад кучки. Кучка *раскололась и распалась* в течение своей жизни, что было неизбежным следствием краха славянофильского мироощущения. В сущности ее роль, как таковая, этим завершается, и даже эпигоны кучкизма не могли бы проявиться в совершенно сходном с ними облике и принуждены были приспособиться к иным устоям. К числу этих последних относится главным образом *А. Лядов* (1865 1914), типичный представитель угасающего барства и былого дилетантизма. От феодальной кустарной эпохи в нем остались минимальная продуктивность и неизбежная склонность к миниатюре, обусловленная отсутствием настоящей техники, эстетство и „гастрономия" в искусстве. Но Лядов жил уже в буржуазную эпоху, и оттого в нем наблюдается значительная спутанность настроений, *меньшая четкость* идеологии. Сохраняя, с одной стороны, близость к народному мелосу (кучке), он, с другой, подпадает под влияние *Шопена*, впервые в русской музыке столь сильное и вызванное, очевидно, ассонансом утонченности психических миров обоих композиторов; а позднее, в XX веке, он становится невольным подражателем *Скрябина* и даже *новых французов* (Дебюсси, Дюка), так что влияния Р.-Корсакова и Мусоргского, отраженные в творчестве ново-французской школы, вновь в лице Лядова как бы возвращаются на родную почву *).

*) Среди других эпигонов „кучки", менее значительных, чем Лядов, надо упомянуть *Лядова* и *Калинникова*.

Стасов. *В. Стасов*, как уже указывалось, играл роль глашатая принципов и устоев русской национальной школы, роль, аналогичную роли Лароша в другой, академической группе. Даровитый, но без серьезного эстетического фундамента, очень пылкий и горячий, Стасов явился из всех кучкистов наиболее последовательным и правоверным и, как таковой, наиболее сливался именно с творческим центром кучки—с Мусоргским. Его статьи имели более полемическое значение и потому сильно поблекли со временем, тем более, что эстетические предпосылки кучкизма были в сущности довольно-таки наивны и шатки. Полемический задор Стасова был одной из причин обострения борьбы академической группы и кучкистов. Влияние Стасова стало сильно уменьшаться с того момента, как кучка начала разлагаться и идеология ее становиться анахронической. С 90-х годов позиция Стасова стала уже неопределенной и колеблющейся: он не мог разобраться в массе новых явлений музыкальной сферы, а еще позднее он оказался по отношению к ряду явлений даже и реакционером.

Результаты развития буржуазного класса. С 70-х годов буржуазия в России крепнет по всему фронту. Идеологи феодализма („черносотенцы", монархисты) как-то откалываются от общего потока и становятся в общественном мнении интеллигенции неправомерными, отчасти общественно-презираемыми элементами. В музыкальной сфере мы тоже наблюдаем ряд типично „буржуазных" симптомов; как-то: буржуазное руководительство музыкальными центрами в виде „дирекций" музыкальных обществ—*буржуазия диктует свои вкусы* и проводит их; далее огромный *рост спроса на музыку* в среде все растущих кадров интеллигенции из деклассированных дворян, чиновничества и буржуазии, рост которой порождает уже чисто-*предпринимательские воззрения и отношения к музыкальному искусству*: наконец, нарождение специально *музыкальных издательств и фабрик* (последние при большом импорте из-за границы не имели крупного значения). Все эти факторы сильно меняют в 80-х годах физиономию музыкального мира—„потребителей музыки".

Роль буржуазии в музыке была в сущности пока чисто-*меценатская*, ибо искусство это не давало дохода. как предприятие. Меценатство из дворянской аристократии перешло к купцам, и искусство стало существовать на их поддержку. Эта эпоха характеризуется *большим развитием русского исполнительного искусства*, первый толчок к чему сделан был Рубинштейном. Консерватории создали кадры профессионалов, в них устремлялись, выходившие оттуда специалисты искали приложения своих знаний и умений. В сущности очень быстро создалось *перепроизводство работников в этой области*, облегчившее задачу меценирования. Далеко не все силы были первоклассными, на ряду с немногими таковыми выкидывались на рынок сотни

второсортных музыкантов, образовывавших кадры педагогов и оркестрантов и других тружеников музыки. Интересно, что на ряду с этим начинается особое усиление наплыва евреев в музыкальное искусство, уже отмеченное ранее,—явление, обусловленное экономически—правами, дававшимися консерваториями, с одной стороны, а с другой—огромной тягой еврейства в столичные центры и их несомненной, незаурядной средней музыкальностью. Как бы то ни было, к 90-м годам первоначальный преимущественно *немецкий* состав педагогов, солистов и оркестрантов переменяется на преимущественно *еврейский*, тогда как композиторские кадры остаются попрежнему *русскими* по национальности до последнего времени.

Эта эпоха выдвигает ряд *первоклассных виртуозов* фортепиано, скрипки, виолончели (Есипова, Тиманова, Танеев, Ауэр, Печников, Барцевич, Давыдов, Вержбилович и т. д.), ряд крупных певцов, серию дирижеров (Рубинштейн, Сафонов). Эти артисты быстро приобретают *мировое значение*—русские виртуозы становятся предметом автоэкспорта. Огромный спрос на музыку порождает к жизни *музыкальные фабрики инструментов* (Беккер, Шредер), правда, первое время оперирующие немецким капиталом, *музыкально-издательские предприятия* (Стеловский, Иогансен, Бессель, Юргенсон), которые начинают *скупать рабочую силу композиторов-профессионалов*. Искусство капитализируется, отчасти превращаясь в буржуазного типа предприятия, отчасти служа развлечением тому же капиталисту в форме меценатства.

Преимущественное влияние дворянства и в сфере композиции тоже заканчивается. При общей высокой музыкальности русских естественно было ожидать появления талантов и внутри других классов, коль скоро интеллектуально они становились причастными к культуре и к искусству. Буржуазные веяния в музыке нашли себе наиболее яркое выражение в образовавшемся в 80-х годах по инициативе богатого лесопромышленника и ме-
Беляевский цената *М. Беляева „Беляевском кружке“*, сыгравшем
кружок. в русской музыке крупную роль.

Беляевский кружок явился естественным преемником „кучки“. Дворянско-славянофильская кучка идеологически поблекла, ибо изменились социологические условия. На ее место стал Беляевский кружок—*буржуазно-разночинный*, и хотя кучка „теоретически“ входила в кружок вся, но скоро стало ясно, что идеологическое руководство переходит от славянофила Балакирева к *буржуа Беляеву и из той же среды вышедшему Глазунову*, а также к „приспособившемуся“ к новым течениям Р.-Корсакову. Старая кучка отмерла, и после смерти Бородина—Балакирев, отошедший от „Беляевской группы“, еще резче подчеркнул свою непримиримость и замкнулся в отживающий черносотенно-феодальный мистицизм.

Беляевский круг наиболее тесно связан с фигурой самого мецената Беляева и с его любимцем *Глазуновым*. Скупка Беляевым рабочей композиторской силы производилась не из непосредственных денежных интересов, а имела значение как бы обще-классовое, подчеркивавшее *перемещение экономического центра в руки капиталистов*. Организованное Беляевым издательство, впрочем, не было слишком счастливо в нахождении новых композиторских сил: кроме Глазунова и Скрябина, оно не отыскало в сущности никого нового, но зато меценатская, не вполне здоровая атмосфера быстро размножила ряд музыкальных „грибов"—бесконечных эпигонов, которые кормились за счет Беляева, загромождая издание ненужными никому своими композициями. Национальный характер кучки был в кружке Беляева сменен на вполне *нейтральный*, даже интернациональный; новаторские былые тенденции, соответствовавшие темпераменту „борцов" за феодальное прошлое и идеалы,—*на академизм*, более соответствовавший спокойному жизнеощущению уверенной в себе и в своей обеспеченности буржуазии. Выразителем музыкальной идеологии кружка явился *Глазунов* (род. в 1865 г.), творчество которого безусловно уже подлежит исторической оценке, хотя он еще и жив, ибо его стиль и физиономия уже вполне вырисовались и не обещают изменений.

Академизм. Явление *академизма*, как результат известной перемены в типе мироощущения композиторов, вызванной переходом от прежней идеологии феодально-кустарными отношениями, вызванной и созданной—к идеологии, продиктованной нарождением буржуазных отношений и профессиональной специализации—в это время (80-е годы) начинает доминировать по всему музыкальному фронту и *синтезирует в одно целое* те разрозненные две ветви западничества и славянофильства, на которые разделилось русское музыкальное искусство в 50—60-х годах. Академизм является *идеологией сознания мастера-профессионала*, ранее отсутствовавшего в русской музыке, в эпохи отсутствия мастерства и в эпоху борьбы за и против мастерства. Появление же мастера-профессионала возможно лишь стало в эпоху диференциации труда и нарождения потребителя этого труда и организатора его. Очень знаменательно, что явление академизма в музыке развилось одновременно, как эволюция славянофильской группы (Глазунов, поздний Корсаков, Беляевский кружок) и как развитие прежней линии западничества (Танеев), соединяя их и сглаживая их прежние различия. Нет сомнения в том, что самый *вкус* к академизму (тип соответствующего звукосозерцания) находится в определенной связи с обычным *буржуазным* вкусом (спокойствие, солидность, преклонение перед традицией веков, стремление к сложности, соответствующее усложненным высшим отношениям городской культуры). Начиная с этой эпохи, русская музыка начинает усиленно итти по пути *урбанизации*, что выражается между прочим и в том, что в

кульминационных достижениях ее уже не такую крупную, а иногда и совсем ничтожную роль играют прежде столь существенные элементы *лиризма* и *национального элемента*, уступающие место свойственным урбанической культуре тематизму и интернациональной нивеллировке. Насколько в творчестве кучкизма и предшественников отражался тон феодально-помещичьего быта, в творчестве Чайковского—тон выбитого из помещичьего быта дворянства, настолько в академическом направлении отражается новый городской, сложный и насыщенный ритм жизни, порождающий интенсивную концертную и театральную жизнь.

Глазунов. *Глазунов*, начавший в тонах „кучкизма", очень быстро переходит к академическим признакам в творчестве: *полифония*, идущей на смену гомофонной песенности, *применение национальных характеристик*, приобретающих случайный характер нейтрального тематического материала, утрате интереса к колориту, красочности и изобразительности, бывших основными в творчестве кучкизма, приближения музыки к абстрактной *игре форм*, перенесению центра интереса в *инструментальную* плоскость из вокальной, культуре сонатных и симфонических форм. Одновременно в его творчестве в русскую музыку проникают те влияния, которые исключались в предыдущую эпоху и от которых русский тип звукосозерцания отворачивался: влияние классиков, Вагнера (в его хроматизме и полифонии), Брамса (в контрапунктических замыслах и форме).

Глазунов *в итоге своей деятельности становится живым отрицанием всех основных принципов кучкизма, как бы негативом кучки* (вместо вокального культа -инструментальный; вместо песенности полифония; вместо дилетантства -мастерство; вместо изобразительности абстрактность; вместо колорита -бескрасочность; вместо рапсодизма -формальная закованность и т. д.). Не обладая яркостью дарования главных кучкистов, Глазунов в сущности явился как бы отражением в русской музыки мощной, но смешанной волны *европеизма*, составленной из разнообразных влияний и обусловленной несравненным облегчением связи с Западом благодаря новым средствам сообщения. Его музыкальные мысли -как бы из *вторых рук* и потому не могут быть свежими, яркими, какими все же в конечном итоге, несмотря на массу влияний, явились мысли главных кучкистов и Чайковского. Сам представитель крупной буржуазии, проникнутый типичным для нее спокойно-эпикурейским и мягко-либеральным тоном чувствования, он не мог воплотить в своем творчестве ни панической стихийности природы (от которой был далек), как Р.-Корсаков, ни бытовой красочности (с коей был незнаком), как Мусоргский, ни психического динамизма трагически воспринимающей мир души (как Чайковский), ибо его восприятие мира не было ни в какой мере трагично. Его

симфонии (лучшее и характернейшее в его творчестве) оттого *не фигурны* и похожи на „балетные" антракты и наоборот— его балеты по детализованности стиля походят на симфонии. Имея мировое признание, Глазунов тем не менее не имеет шансов остаться в истории иначе, как в категории тех, кто „не холоден и не горяч", и потому не имеет существенного влияния на судьбу искусства.

С. Танеев. *С. И. Танеев* (1856—1915) возник в Москве, в профессионально-консерваторской атмосфере совершенно аналогично тому, как возник Глазунов в СПБ. Характерное в высшей степени, как *академическое*, его творчество тем не менее несколько менее глазуновского характерно в своем *эпическом* аспекте, что отчасти об'ясняется тем, что сам Танеев, подобно Чайковскому, принадлежал к деклассированному дворянству и был соответственно чужд буржуазному мироощущению. Его идеологическая „потерянность" между властным академическим зовом нового городского уклада жизни и элегическими настроениями „деклассированных" сказалась и на разрозненности типа его творчества, неустойчивого, трансформирующего в себе влияние элегики Чайковского с академическим тяготением, который у него, как у носителя типа деклассированного дворянского чувствования, приобретал характер *исторического ретро-лизма к дальнему прошлому, ретроспективизма*, но который он, однако, не умел выдержать до конца. Более консервативный, даже ретроспективный в искусстве, чем кто бы то ни было из русских авторов до него, Танеев, как и Глазунов, имел *тяготение к инструментализму*, хотя в менее категорической форме (он написал также и оперу „Орестейю", романсы и кантаты), и к классическим формам, и также не обладал яркостью музыкальных мыслей, имеющих у него „подержанный" вид, лишь в оправе академической техники приобретающих художественную ценность. Как и Глазунова, но в еще более категорической форме, его влекло *к монументальному творчеству*, памятниками чего остались его две кантаты („Иоанн Дамаскин" и „По прочтении псалма"), и в еще большей мере, чем Глазунов, Танеев является интернациональным и антиколористом по всему типу чувствования.

Эпигоны академизма Мы не будем подробно перечислять многочисленные *академические явления*, неминуемо возникшие на почве создавшегося профессионализма, ибо их характерность исчерпывается отсутствием в них типичности и индивидуальности и их относительной, в России еще незнакомой, многочисленностью. Среди них лишь *Аренский* (1861—1906) заслуживает более подробного упоминания, как первое олицетворение течения *салонного академизма*, старающегося быть приятным уже более широким кругам масс и не терять в то же время связи с серьезным руслом искусства. Ему удалось соединить

в себе влияния Чайковского, кучки и западно-европейского салонного романтизма. Устремление к салонности и к изяществу внешнему, заметное уже в Чайковском, очень симптоматично, как показатель все *усиливающегося влияния буржуазно-урбанического типа чувствования*. В Аренском это влияние протекает еще в академических рамках и в консервативном аспекте, сообразно колориту тогдашнего (девяностые годы) потребителя музыки светского культурного салона и концертной аудитории*).

Символизм и эстетство и новые течения. Сдвиг с академического „благополучия" начинается с того момента, когда меняется *состав верхнего слоя потребителей музыки*, к кругу которых примыкали поставщики музыки из буржуазии организующей, созидающей капиталистические формы в России, буржуазии деловой и творческой, превращаясь во второе поколение буржуазии „проживающей", буржуазии рантьеров. Тип чувствования этого круга влек его к исканию *новых, необычайных ощущений* и чрезвычайно острых переживаний, цель коих была компенсация слишком обеспеченной и бездеятельной жизни. В этот момент зарождается *эстетство*, выражающееся или в формах „византинизма", т.-е. культа творческой виртуозности (продолжение линии академизма), или в формах поисков *новых форм, новых рамок, новых ощущений в искусстве*. Появление буржуа-рантьеров совпало с периодом политической реакции, обусловленным ритмами борьбы феодальных остатков строя с естественным ростом капитализма. Пресыщенность мироощущения рантьера влекла его к *упадочничеству* и к эстетически воспринятому *мистицизму*. Эпоха эта характеризуется в литературе появлением *византинизма (декадентов) и символизма*, проникновением в Россию сходных настроений Запада (Ницше, Бодлер, Метерлинк), отразившего в себе то же искание преизбытков ощущений и мистическую концепцию миросозерцания.

В это время (рубеж XX века) в России впервые начинает музыкально осознаваться *Вагнер*, воспринимаемый в *своей новизне*, как основатель нового мира гармоний и звукоощущений. Вагнеризм сначала проникает с трудом в музыкальные сферы, что об'ясняется как редким его исполнением, так и тем, что профессиональная *среда музыкантов отличалась косностью и слабой интеллигентностью*: как влияния Запада, так и те течения и настроения, которые уже успели проявиться в литературе, *в музыку попадали с огромным запозданием***). Легче идет

*) К числу этих эпигонических явлений надо отнести композиторов, как П. Бларамберг, Фитингоф, Направник, М. Иванов, Соколов, Ипполитов-Иванов и многие другие, еще менее заметные в исторической перспективе, к числу коих относятся и все периферические члены „Беляевского кружка".

**) Как показатель этой косности, характерен факт, что даже среди таких музыкантов, как *Танеев*, *Вагнер* стал *детально* известен только в XX столетии.

усвоение *Грига*, близкого своим национальным подходом к прежним направлениям русской музыки, скоро становящегося популярным и вызывающего определенные подражания. Одним из первых симптомов *эстетного* мироощущения является стремление к *разрушению только что созданного академизма* и замена академической идеологии новым взрывом *дилетантского новаторства*, утверждением *свободы творчества*. Новаторский дух выражается в течении *музыкального импрессионизма* и приближает новое звукосозерцание опять к звукосозерцанию *кучкистов* в его наиболее резких и четких формах, но уже без упора на внешнюю изобразительность и национальность. Это не замедлило сказаться на *расширении интереса в широких буржуазно-интеллигентских слоях к кучкизму* (русской школе), который до той поры был только сектантским, кружковым явлением. В кучкистах, как и в Вагнере, неожиданно найдена была острота и изысканная варваризация ощущений, которая требовалась моментом. В них центр интереса сосредоточился на остроте гармонической мысли, так как *гармония* является наиболее острым и непосредственно физиологически действующим раздражением. Антагонизм западничества и кучкизма уже был давно изжит и обезврежен эпохой академизма, и теперь за кучкистов схватились, как за откровение. Мусоргский и Римский-Корсаков становятся вновь на первый план; специальные кружки (напр., в Москве „Керзинский кружок") ставят задачей пропаганду „кучки" в противовес академизму. Одновременно заимствованное с Запада и расцветшее в условиях буржуазного салона *камерное пение*, стремящееся к эстетизированной выработке деталей и к тонкому психологизму, рассчитанному на высокий вкус аудитории, начинает в лице *Олениной-д'Альгейм* пропагандировать преимущественно лирику Мусоргского и „кучки". Таким образом протекает *усвоение „кучки" в буржуазной обстановке*, при чем идеологические основы мироощущения кучкизма воспринимаются уже в *ретроспективно-эстетическом аспекте*, типичном для буржуазного сознания.

Ребиков. Новаторский дилетантизм, опирающийся на эти основы, дает свое первое выявление в интересной фигуре *В.Л. Ребикова* (1866—1922). родственного Мусоргскому в прямолинейной наивности эстетической идеологии, в которой примитивный реализм" последнего уступает место столь же первобытному „импрессионизму"(„музыка—язык чувств", отрицание *формы*, ибо она „отсутствует у чувств", и т. д.). Как и у Мусоргского, у Ребикова реальное воплощение было значительно совершеннее грубой и примитивной теории, на которую они опирались. В творчестве Ребикова, начавшем с влияний Грига и Чайковского, характерна *сильная воля к новым путям гармонии*, в области которой он не избег соприкосновений с гармоническими мирами Дебюсси, хотя, быть может, и независимо от последнего набрел на новые гармонические принципы (целотонная гамма,

увеличенные гармонии, окончание на диссонирующих сочетаниях). Постепенно схематизируясь и утрачивая свежесть вдохновения, Ребиков впадает в конце своего творческого пути в полную абстракцию, все время пропитанную нарочитым стремлением к самобытности, присутствовавшей в его даровании в скромных размерах.

Скрябин. Гораздо более значительным оказалось явление *Скрябина* (1871—1915), вспоенного теми же течениями, устремленного к предельной изысканности ощущений, исканию новизны и мистическим предпосылкам творчества. *Влияние символистов и Ницше*, им столь родственного по духу, в эту эпоху было наиболее сильно и сказывалось как раз в том круге, к которому принадлежал Скрябин, творчество которого *отразило в несколько более прямолинейной форме основные линии идеологии символизма.*

Скрябин был в сущности олицетворением стремления нового музыканта *к интеллигентности, к высшей и разносторонней просвещенности*, к реакции против узкого профессионализма-ремесленничества, стремления, обусловленного таковым же стремлением буржуазного круга. Но самой просвещенности он не имел, а лишь тягу к ней, ибо сам не был достаточно образован. Символическая идеология, идеализм мировоззрения, мистическая концепция эстетики, ницшеанское стремление к самообожествлению — все приняло в нем оттого гипертрофированные, иногда почти психопатические формы, и его счастье было, как и Мусоргского и Ребикова, что его идеология *не целиком отразилась* в его искусстве, отмеченном печатью высшей даровитости и даже гениальности. Его дарование было *по существу*, как и следовало ожидать по его групповой принадлежности, дарованием изысканного миниатюриста, утонченного салонного композитора типа Шопена Это сказалось в его первичных симпатиях к Шопену и во влиянии, которое оказали на него, помимо его желания и сознания, Чайковский и Григ. Но его символическая идеология влекла его *к грандиозным перспективам и к монументальным замыслам*, среди которых центральное место занял проект „Мистерии"—синтетического произведения, соединяющего все искусства в целях достижения „экстаза". Этот проект, логически им развиваемый в связи с его мистическими предпосылками, дошел до полной иррациональности в окончательной редакции, смешавшись с *апокалиптическими и мессианическими идеями* („последний праздник человечества" „Мистерия"; Скрябин—Мессия). В связи с этими монументальными перспективами Скрябин претворил в себе влияния монументальных романтиков, ему духовно близких *Листа* и *Вагнера*, родственных ему и в его „оргиастико-мистическом" аспекте музыки; а позднее—не избег частичного влияния *Дебюсси* и даже русского *Ребикова*, отвечавших на его стремления к новизне и остроте ощущений. Формально чрез-

вычайно законченный, даже академичный по форме, очень аккуратный и в то же время изысканно-острый стиль Скрябина при всей своей самобытности отличается значительной *узостью диапазона тонов ощущений*, специфизмом настроений, что вовлекло его, и без того склонного к абстракции и формализму, к замыканию в ряд приемов, в *схематизм мысли*. По сфере своего ощущения и технике Скрябин был главным образом *фортепианным композитором*, что обусловлено было его пианистическим образованием, и его симфонические опыты, несмотря на высокие качества музыки (3-и симфонии, „Поэма Экстаза" и „Прометей"), не обнаруживают в нем мастера оркестра. „Мегаломания" Скрябина, находившаяся в интимной зависимости от его идеологии, влекла его все время на путь усиления внешних ресурсов музыкального воздействия — пышности и остроты гармоний, величия колорита, сказавшийся, вследствие его незначительной колористической техники, в простом увеличении *количества* оркестровых партий. Стиль его музыки претерпел резкое изменение в начале XX века (1906 г.), когда он видимо встретился с культурой увеличенных гармоний новой Франции и претворил в себе эту культуру. Его органический *рационализм и „логизм"* в искусстве, родственный корсаковскому, хотя и примененный к совершенно иному плану ощущений, влек его к теоретизации своих гармонических и формальных мыслей и лишал его творчество *стихийности*, которая убывает в нем так же, как у Р.-Корсакова, к концу его творческого пути, одновременно вытесняя мелос и обращая музыку в тематическую ткань.

Явление Скрябина глубоко *симптоматично для первых лет XX века*, когда в среде изысканного музыкального потребителя зарождался спрос на мистицизм, оргиазм, „сатанизм", искусство острое и повышенное, когда простые ощущения и обычные чувства стали казаться пресными и будничными. Поэт будней—Чайковский—и поэт экстаза—Скрябин—в этом отношении противоположны, несмотря на связующие их общие черты эмоционализма и индивидуализма. Сродство Скрябина с *символистами* было подкреплено и личными узами дружбы, связывавшей его с корифеями символизма (Бальмонтом, Вяч. Ивановым), и несомненным влиянием на него отдельных мыслей и отдельных авторов из этой группы. Как те, так и он работали преимущественно для круга узкого, для изысканных эстетов разного толка из высшей буржуазной среды, которая наложила на его творчество свою характерную печать грандиозных замыслов и миниатюрных исполнений, непримиримого контраста и несоответствия *чувства* и *воли* исполнения, гипертрофированного представления о своей мощи и своем мироположении, так мало подтверждавшихся действительностью. *Революционизм Скрябина был чисто-художественный, а не социальный*, а его мечта о мистерии—„празднике человечества"—и о творческой „со-

борности" была настолько окрашена мистикой и идеалистическими предпосылками, что ставить его творчество в связь с грядущей в скором времени революцией 1917 года можно только с огромной натяжкой.

Но даже и *революционизм самого творчества Скрябина отвергается*, ибо он—слишком эволюционный и слишком осторожно порывает связи с прошлым мастерством, предпочитая свои крайние мысли облекать в форму простых логических выводов из *прежней* академической техники, совершенно как и ему родственный в ряде отношений Р.-Корсаков.

В соответствии с этой связанностью Скрябина и его основного тона мироощущения с изысканными буржуазными настроениями начала XX века находится и необычайно быстрая „канонизация", даже „классицизирование" его творчества в наше время и то сравнительно малое, даже неожиданно ничтожное влияние, которое оно произвело на других композиторов более молодой формации. Скрябин не создал пока школы и направления, почти не оставил эпигонов. Это молодое поколение не успело еще в нем разобраться, как предпосылки его идеологии были разрушены крахом буржуазного сознания. Появления настоящего „скрябинизма", ассонанса творчества с его произведениями можно ожидать лишь тогда, когда вновь социальные условия создадут обстановку, хотя бы несколько подобную той, какая была в его годы.

Ретроспективизм. Одним из ликов буржуазного эстетства и изысканности явилось символическое мироощущение и связанный с ним мистицизм, оргиазм и истонченность. Другим ликом, менее ярким, но столь же существенным, явилось эстетское „гутирование" старины, археологически-антикварная складка. Музыкальный потребитель изысканного, самого узкого круга пошел искать ощущений в древности, в ретроспективности, в контрасте к остроте и пряности, но не так просто и наивно, как это перед тем делали „академисты", а с особым вкусом, нарочито. Одним из таких антикварных настроений русского музыкального мира явилось на рубеже XX века зарождение в России *культа Брамса*, наиболее забытого и даже чуждого ранее русскому вкусу композитора Запада. В Москве организуется „Brahms-Verein", который ценен и любопытен главным образом тем, что из сферы его влияния вырос оригинальный для России талант *Н. Метнера* (род. 1879), интересный именно своим *обоснованным ретроспективизмом*, более последовательным, чем у Танеева, и более *мистическим*, что давало ему большую силу и убедительность. Метнер тоже—поставщик музыки на изысканные, немноголюдные сферы, его дарование связано, как и у Скрябина, с буржуазной эрой, хотя и с *другим обликом эстетства*, и ему не хватает „голоса", чтобы говорить

к более полнолюдной аудитории. И он также интимен и не демократичен, но он любопытен еще своей более резкой, чем кто бы то ни было из русских авторов, *оторванностью от национального родника*, что обусловлено как его германским происхождением и культурой, так и идеологическими *влияниями германизма*, накануне великой войны заметно заставлявшими себя чувствовать и в России, особенно в ее крупно-буржуазных слоях. В творчестве Метнера нашло себе отражение четкое влияние Шумана, Брамса, отчасти Вагнера. Его мастерство, едва ли не самое совершенное в русской истории, многих соблазнило, как и его характерный стиль, в ритмах которого чувствуется протест против рыхлости, растворенности, созерцательного безволия — характерных черт эстетствующего круга — в пользу новых, бодрых и подвижных, четких настроений, обнаруживающих очень легко свою *германическую* культуру и генезис.

Метнер, несомненно, *создатель школы и подражателей*, к которым примыкают и в которых вовлекаются даже многие из характерных *эпигонов прежних направлений*, наиболее крупным из которых оказывается *С. Рахманинов* (род. в 1873 г.), начинавший в стиле Чайковского и (отчасти) кучкистов, подпавший потом под частичное и внешнее влияние Вагнера и закончивший увлечением Метнером. Жизненным импульсом в этом случае является самое *мастерство* и эстетический культ „чистой музыки“ в противовес скрябинским воззрениям на искусство и музыку, как на вспомогательное средство при мистических операциях. Слишком яркое и прямолинейное явление Скрябина, в себе доведшее до логического абсурда свои же принципы, вызвало *эпоху сознательного реакционного* в пользу *самодовлеющего музыкального мастерства*. С другой стороны, тут есть и известного рода взаимное проникновение — и тот же Метнер, трансформировавший Рахманинова, сам нередко бывает в сфере его влияния.

Мировое распространение русск. музыки.

Последнее время довоенной эры выдвинуло *новых исполнителей мирового масштаба*, отвечавших уже не только внутреннему спросу, но и внешнему мировому „рынку“. Среди них надо отметить прежде всего *Рахманинова, Зилоти, Скрябина и Метнера*, как пианистов, такого мирового масштаба певца, как *Шаляпин*, мастеров-дирижеров, как *Кусевицкий*. Русская музыка, отчасти благодаря этим крупным виртуозам, отчасти уже двигаясь естественным путем постепенного распространения, начинает *все более и более завоевывать и западного потребителя музыки*, расширяя сферу своего приложения. Наиболее характерным явлением в этом духе надо счесть победоносное шествие русского *кучкизма* во Франции, продиктованное спросом французского буржуазно-эстетского

круга на *острые и „варварские" ощущения*, которым удовлетворяла яркая и пряная палитра русской школы. Влияние „кучки" во Франции оказалось наиболее полным и проникло даже в сферу французского *творчества* (Дебюсси, Равель). Признание тут кучкизма базировалось на том же ретроспективном эстетском к нему отношении, как и ренесанс кучки в самой России в XX веке. К числу подобных же „экспортных" проявлений относится и популярность *Чайковского в Германии*, обусловленная пропагандой его там Никишем и другими дирижерами (Сафоновым), а также большое распространение русских авторов в Англии и Америке (Соединен. Штатах). К тому историческому рубежу, который обозначен как мировая война, *русское искусство было принято в мировом масштабе*, стало полноправным членом европейской музыкальной семьи. Экономические музыкальные отношения между Европой и Россией окрепли в формах взаимного обмена музыкальными продуктами творчества и исполнения. Вследствие сравнительного понижения творческого пульса в Европе перед войной русская музыка одно время обладала известной творческой гегемонией, и эта гегемония наступила почти одновременно с признанием мирового значения и всех других отраслей русского искусства (литературы, поэзии, живописи).

На этом мы оканчиваем свой обзор развития русской культурной музыки. Огромный исторический рубикон, отмеченный такою вехою, *как мировая война и русская революция*, изолировавшие на время Россию от другого мира и изменившие весь уклад жизни и экономические соотношения, служит естественной гранью *эпохи исторической*, подлежащей оценке и организации в историческом аспекте, и *эпохи настоящего времени*, к явлениям которого еще нет возможности приложить об'ективную оценку. Те направления и творческие силы, которые заложены в эту эпоху, еще не вылились в определенных формах, что об'ясняется огромностью происшедшего сдвига. Те же элементы, которые были организованы и частью сложились еще раньше, — или вошли в предыдущее изложение, поскольку они оказались органическими порождениями прошлого и не изменились оттого при столкновении с новыми условиями (Глазунов, Метнер), или же настолько изменились, что всецело должны быть отнесены к новому, еще не „историческому", времени. Часть творческих сил России осталась во время этого переворота за рубежом, часть добровольно или панически—в страхе перед политическими потрясениями—покинула русскую почву. Все эти явления сейчас затрудняют как установление точного содержания понятия „русская музыка" в применении к этим формам, так и их оценку. Можно лишь с некоторой

уверенностью сказать, что *пока* еще влияние мировой войны и революции не успело сказаться иначе, как в форме простой *задержки творчества*. Оставшиеся за границей силы видимо продолжают творчество в расчете на ту же *изысканно эстетную среду*, к которой апеллировало русское искусство вчерашнего дня (Стравинский, Прокофьев), с учетом того огрубения вкуса, которое вызвано войной; оставшиеся среди нас только начинают приспособляться к новым условиям быта и *не обнаруживают* пока способности реагировать на сдвиг, происшедший в социальном укладе страны, в сколько-нибудь заметной форме.

Церковная музыка в России.

Церковная музыка в России *далеко не играет такой роли, какую играла церковная музыка Запада*, буквально *формировавшая западную музыку вообще*. Она занимает как бы замкнутую, изолированную область, внутри которой она развивалась совершенно независимо от светской, и не столько влияя на последнюю (о чем и речи не может быть), сколько сама подвергаясь некоторым влияниям светской. Кроме того, величайшие образцы церковной музыки Запада относятся одновременно и к *высшим достижениям музыкального искусства вообще*, как наиболее полно воплощавшие идеологию доминировавшей в Европе церкви. В России же образцы церковного творчества далеко отстают по качеству и художественному значению от светских достижений искусства и имеют потому свою оценку, несоизмеримую с оценкой светской композиции.

Различие с Западом Причины такого различия, лишающего историю русской церковной музыки как широкого интереса, так и крупного эстетического значения, лежат в самой организации русской церкви и составной части ее культа — церковного пения. Русский религиозный культ был в *высшей степени скован рамками канонов и традиций, лишавших творчество какой бы то ни было свободы*. Кроме того, церковь крепла и созидалась в России в эпоху, когда сколько-нибудь могучего творческого импульса, вследствие общей музыкальной некультурности, немыслимо было ждать, нельзя было ждать и какой бы то ни было техники, мастерства, а ко времени появления таковых сил, способных к творчеству в настроениях церковности, церковный канон и традиции настолько уже окрепли и закаменели, что разрушить их было немыслимо, тем более что в России церковь все время опиралась на государство и экономически, и политически, и каноны и традиции церкви тем самым делались одновременно и „политическими", охраняемыми ценностями и нарушение их относилось к категории еретических, неблагонадежных поступков. Западная церковь была, кроме того, в несравненно большей степени склонна к *агитации в свою пользу ресурсами искусства*, нежели русская, которая, не раздираемая распрями с феодальными властителями и еретиками в той мере,

как западная, и не имела поводов к интенсивной агитации такого рода. Играло роль тут и то чисто-культовое различие, которое в русской церкви, как ведущей свое начало от *восточных церквей*, выражалось в большем *аскетизме всего ритуала*, в боязни „очарования", которого не чужда была и западная церковь, но в несравнимо меньшей степени.

Византизм. Церковное пение на Руси внесено было вместе с принятием христианства в виде *готового культа церковного византизма* и довольно быстро акклиматизировалось в нейтральной в религиозном отношении стране. Самое внедрение христианства в Русь было одним из частных проявлений византийского империализма, искавшего сбыта своих экономических излишков в соседней стране. Древность самого события заслоняет от нас детали и причины сравнительно легкого, на первый взгляд, изменения религиозного фронта, но видимо дело обстояло не так-то просто, как это обычно устанавливают церковные историки, связанные с определенным политическим созерцанием. Во всяком случае мы имеем уже довольно скоро (в XI веке) явления такого рода, что ввезенные в порядке импорта византийские песнопения уже деформируются так или иначе, отчасти под непосредственным воздействием текста славянского, на который они были переведены и ритм которого не соответствовал ритму греческого, отчасти же под влиянием *русской народной мелодики, ассимилировавшей церковность*.

Вместе с византизмом напевов внесена была и вся музыко-церковная „наука" Византии, в общих чертах обнаруживающая аналогию (но не тождество) с современной ей западной музыкальной наукой, но значительно менее диференцированная. Основой служили восемь диатонических ладов, образующих систему „осмигласия" и аналогичных ладам папы Григория Великого. При зыбкости способов записи, при неминуемом способе обучения всякому пению „на слух" какая бы то ни было устойчивость реального содержания этих ладов, или „гласов", является более нежели проблематичной. Отчасти этими *невольными*, но неминуемыми вариациями надо об'яснить уже в XI веке появляющиеся разночтения в „гласах" русского пения с их византийскими прототипами. Запись производилась путем *невм*, т.-е. условных знаков высоты, движений и других музыкальных элементов. Эти невмы получили у нас имена „знамен", или „крюков". В виду того, что экономическая сила Византии быстро угасала, а населявшие степи кочевники прерывали связь Руси даже и с угасавшей Византией, импорт духовенства скоро прекратился, и русская церковная музыка стала, изолированная от непосредственного влияния метрополии, развиваться самостоятельно, как некая „островная фауна", что не преминуло умножить ее специфические особенности.

Знаменный распев. Появившийся в XII веке *знаменный распев*, т.-е. определенный, *традиционный способ* образования мелодии и ее частей, уже дает сильные различия от прототипа. Этот распев был двух родов: „большой знаменный“ и „малый знаменный“, образовавшийся путем редукции некоторых мелодических элементов большого. Все эти распевы были подвержены сильным индивидуальным вариациям, иногда традиционно сохраняемым, иногда же заменялись совершенно новыми мелодиями оригинальной композиции.

Пение было строго *диссонное* (октавное) и в таком виде держалось очень долго (до XV века). Бдительная традиция строго преследовала всякое отступление от священных канонов пения. Но тем не менее невозможно было, при несовершенстве записи, избежать мутаций, которые в течение годов накоплялись понемногу и незаметно и в итоге меняли облик священной мелодии до неузнаваемости.

Раздельноречие. Одной из таких длительно-накопляемых мутаций пения было так наз. *раздельноречие*, основанное на полном произнесении полугласных текста, которые обращались в гласные и меняли облик текста, а также на заполнении ничего не значащими слогами свободных звуков мелодии. Видимо тут мы имеем дело с предпочтительным устремлением внимания исполнителей на *звуки* пения и с изменением в угоду этому текста с его ударениями, ритмом и смыслом, т.-е. с проявлением некоторой примитивной вокальной *виртуозности*. Эпоха раздельноречия длилась с XIV века по XVII, когда его недостатки, достигшие путем частичного накопления до крайностей, обратили на себя внимание „сфер“ и были уничтожены путем редакционной работы над значением крюков (1668 г.).

Духовные стихи. В это раннее время наблюдается, помимо влияния русской песенной напевности на профиль византийского напева, и *обратное влияние духовного стиха на русскую песню*, наиболее ярко выразившееся в „духовных стихах“ и сказах, составляющих как бы естественный переход от духовного творчества к светскому. Духовные стихи создавались видимо на всем протяжении русской истории, с древнейших времен, меняя свой облик сообразно с изменением стиля духовных песнопений.

Изоляция России от Европы и от Византии во времена татарского „ига“, постоянная борьба с окрестными государствами и со степными кочевниками сделали церковь особо непримиримой, злобно настроенной ко всему, выступавшему из рамок русских национальных традиций, и способствовали более тесной спайке церкви и власти. Этой редкой косностью надо об'яснить тот факт, что многоголосие, свойственное всей западной церковности, там высоко развитое уже в XIII веке и имевшее корни даже в самой русской

Зарождение многоголосия.

песне с ее „подголосками“, проникло в русский церковный обиход только в XV—XVI веке, сначала в виде так наз. *трехстрочного пения*, которое, однако, быстро исчезло, вытесненное иными, заимствованными с запада и с юго-запада полифоническими формами.

Впервые западное многоголосие проникло в Россию с юго-запада, когда на почве борьбы с униатством западному русскому духовенству, впервые встретившемуся в непосредственной конкуренции с католицизмом, пришлось позаимствовать у последнего некоторые методы „агитации“ за религию путем искусства и ввести в свой обиход многоголосие („партесное“ пение, от partes—голоса, партии, по которым пели), чтобы не уступить пышному ритуалу католичества с его органом и хорами. Когда под все усиливающимся напором Польши Россия вновь об'единяется политически с Украиной, последняя, как уже в сильной степени „полонизированная“ в своей общей и музыкальной культуре, чрезвычайно интенсивно влияет на изменение облика всей русской музыки, как светской, так и церковной. Здесь мы впервые встречаемся с проникновением элементов западной музыки в Россию, дотоле всецело замкнутую в себе: в России появляется в XVII веке западное „партесное пение“, нотнолинейная запись (так. наз. „киевское знамя“), которые вытесняют быстро прежнее одноголосие и крюки, (сохранившиеся дольше у старообрядцев), а также и первые музыкально-*теоретические сочинения*.

Влияние Запада. Причины такого рода уступчивости дотоле крепкой в традициях церковности заключались в *оживлении экономических сношений с Западом*, отчасти шедших чрез Украину, с все растущей необходимостью *уничтожить культурную отмкнутость России от Европы*. И одновременно—в постепенном *падении значения духовенства*, которое делается вполне подчиненным центральной власти и не может противодействовать ее начинаниям. Растущее политическое значение России требует большей *пышности в церковном обиходе*, хотя бы для того, чтобы успешно конкурировать с Западом, и такому заданию пышности в несравненно большей мере удовлетворяют „партесные“ композиции, нежели старый скромный униссон. Сравнительная свобода нового стиля быстро окрылила творчество и породила *множество русских композиторов* *) *новых духовных форм*, как „концерты“, „канты“, „псальмы“ и проч., вплоть до „мистерий“, или „действ“, к категории которых относилось и знаменитое и популярное в то время „Пещное действо“, составлявшее как бы переход от ритуала церковной службы к свободному театральному представлению.

Влияние Польши было главенствующим, почти исчерпывающим в этом первом периоде „прорыва“ Запада в Россию.

---

*) Среди них можно упомянуть: Титова, Редрикова, Бовыкина и др.

Далее влияние Запада еще усиливается благодаря сильнейшему импорту иностранных мастеров со времени Петра I. При Екатерине II итальянцы-музыканты, ввезенные в Россию, сочиняли даже церковные композиции для русской церкви. *Галуппи* и *Сарти* ввели в русский церковный ритуал „концерт" итальянского типа с виртуозными проявлениями и эффектами звучности. Все это, наблюдавшееся исключительно в придворных и аристократических феодальных сферах, обусловлено было заданием наибольшей государственной пышности и желанием русского двора не отстать от других дворов Европы.

Итальянские влияния находились в резком несоответствии с традицией сурового и аскетического древнего пения. По мере освобождения нашей музыки вообще от итальянского засилья, царившего в XVIII и начале XIX века, постепенно и церковная музыка начинает вспоминать о своем прежнем стиле и пытается соединить западное богатство ресурсов и техники с русским традиционным типом церковного чувствования. Эта задача сразу не дается, тем более, что старые традиции были отчасти потеряны, отчасти же *заслонены* новыми музыкальными представлениями (западным мажор-минором, ритмом и проч.). В сущности задача эта, как и задача создания „настоящей" национальной музыки, с которой она связана теснейшим образом, вовсе неразрешима, ибо она сводится к реставрации некоторого стиля в условиях его полного изменения. Причины, родившие ту и другую задачу, родственны; они сводятся к растущему в феодальном классе национальному сознанию и требованию создания равноценного этому сознанию и его высказывающего искусства. Национализм в XIX веке крепнет по всей линии, и церковная музыка проходит те же стадии борьбы с Западом (итальянизмом), как и опера.

Национальная тенденция. Имена *Березовского* (1745—1777), *Бортнянского* (1751—1825), *Турчанинова* (1779—1856) связаны с этим стремлением создать стиль церковной музыки, высказывающий национальное, традиционное сознание в противовес чуждым влияниям. Из них лишь *первый* смог хотя бы частично освободиться в действительности от итальянского „засилья", что об'ясняется прежде всего тем, что все они были сами учениками итальянцев. Более серьезными являются попытки в этом направлении *Глинки,* который интуитивно догадался о существовании специфических русских церковных ладов и решил в целях их осознания изучить западные их аналоги, но смерть помешала ему выполнить всю задачу.

Дальше мы присутствуем при картине очень слабого развития пульса церковной композиции. Центр интереса явно перекидывается в область пышно и свободно расцветающей светской музыки, что тем естественнее, что, несмотря на все аскетические самоограничения русских композиторов при их попытках церковных композиций, все же церковные блюстители

традиций оказывались неудовлетворенными. В этой области работал Львов, который сделал шаг вперед в смысле простоты и соответствия звуков тексту. Им же начата была работа над гармонизацией древних напевов, завершонная *Ломакиным*. Работавшие в этой же сфере впоследствии *Чайковский, Римский-Корсаков* и *Рахманинов* создали произведения мастерские и музыкальные, но слишком робкие по заданиям и потому в конечном счете недостаточно яркие. Эта область, скованная железной традицией и не дающая никакого простора вдохновению, тем самым видимо обречена на бесплодие, с которым идет энергичная борьба фанатиков этого стиля, которым иногда удается в эти омертвелые схемы и требования вложить ценой героических усилий некоторое художественное содержание. Среди этих „борцов" за идею канонической, но художественной церковной музыки надо упомянуть *Кастальского*, как наиболее среди них ценного и мастерского, а также его ученика *Гречанинова*. В общем же надо признать, что в этой сфере, где традиционализм требуется заданием, более выдвигаются второстепенные дарования и эпигоны *), чем крупные творческие силы, которым слишком тесно и неинтересно в узкой и схематической области русского церковно-певческого ритуала. *Самый круг потребителей этой музыки очень отличен от обыкновенной концертной среды* и мало заинтересован в развитии этой сферы, будучи очень косен и в среднем мало интеллигентен. Видимо это промежуточное, вне культа лишенное настоящего сбыта положение духовного искусства и обусловило его рахитизм.

---

*) Любопытно, что наиболее крупные наши духовные композиторы являются как раз „эпигонами", попадая в сферу светской музыки (Кастальский, Гречанинов).

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

Предисловие 3

Народное творчество 9

Культурная музыка в России 24

Церковная музыка в России 82